الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامعة بـــاتنة – 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسـم اللغـــة والأدب العـربي

المؤثرات الغربية في المسرح العربي

المسرح المصري، السوري، الجزائري واليمني أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتـــوراه العلوم في الأدب العربي الحديث

إعـــداد البـــاحث:

عزيزعايض سعد السريحي

إشراف الأستاذ الدكتور:

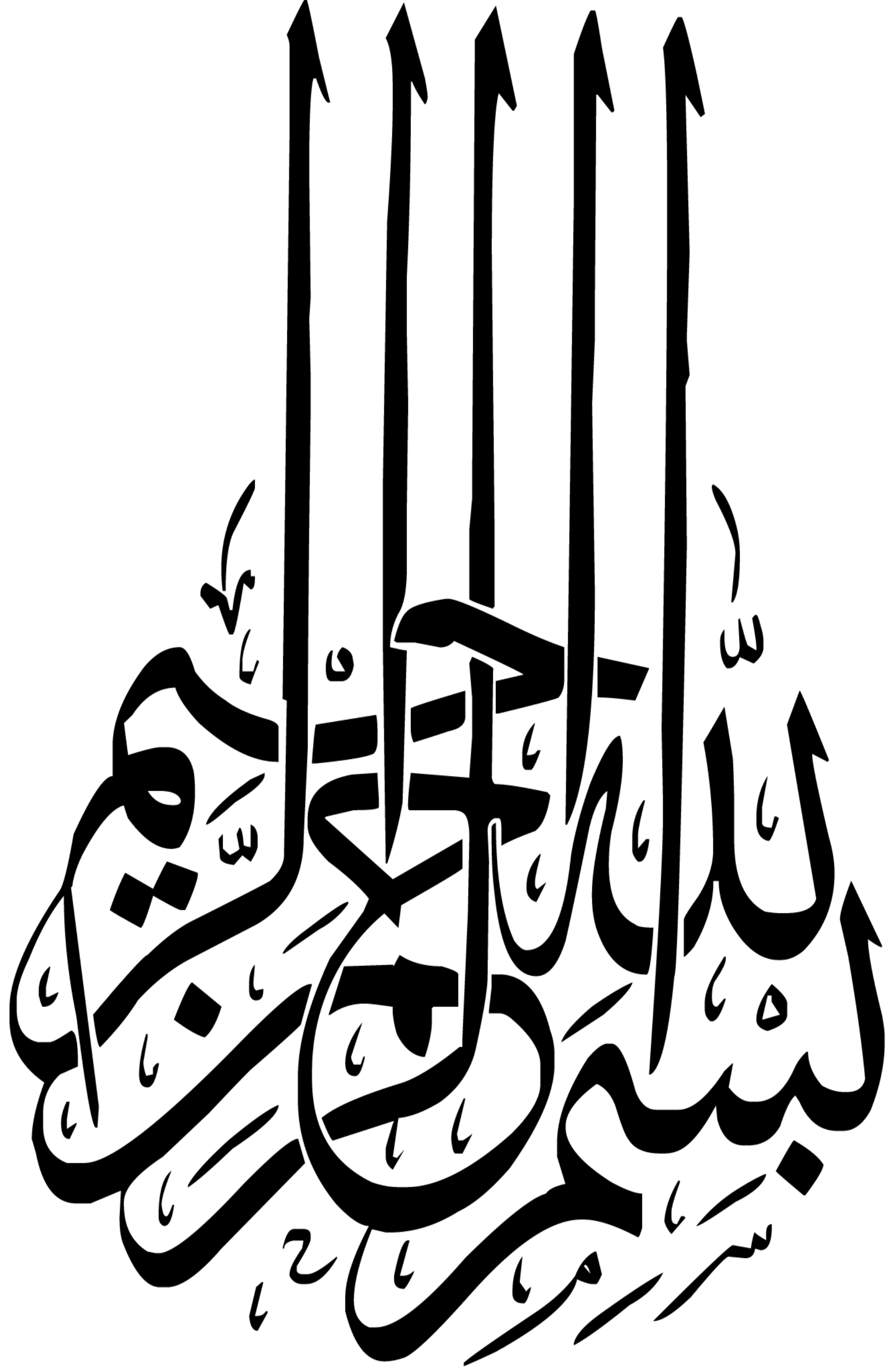
عبد السلام ضيف

لجنــة المناقشــة

الإســم واللقب	الدرجــة العلمية	الجــامعة	الصفة
1- محمد منصـــــــــوري	أســتاذ التعلــيم العــالي	باتنـــــــــة	رئيــسا
2- عبــد الســلام ضــيف	أســتاذ التعلــيم العــالي	باتنـــــــــة	مشرفا ومقررا
3- معمـــــر حجـــــيج	أســتاذ التعلــيم العــالي	باتنـــــــــة	عضوا مناقشا
4- صـــــالح مفقـــودة	أســتاذ التعلــيم العــالي	بســــكرة	عضوا مناقشا
5- امحمد فـــــــــورار	أســتاذ التعلــيم العــالي	بســــكرة	عضوا مناقشا
6- ليلـــى بـــن عائشـــة	أســـــتاذ محاضـــــر	ســــطيف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

1437 - 1438 هـ الموافق 2016م 2017 م


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

انطلاقا من قوله تعالى: [وقَضَى ربُّك ألَّا تعبدوا إلا إيَّاهُ وبالوالدينِ إحساناً إمّا يبلغنَّ عندَكَ الكِبَرَ أحدُهما أو كِلاهما فلا تقل لَّهما أفٍ ولا تنهرْهما وقل لَّهما قولاً كريماً] صدق الله العظيم . سورة الإسراء رقم "17" الآية 63))

إلى من وهبا عطفهما وحنانهما لي، إلى من بكيا كثيرا في وداعي وفرحا كثيرا في لقائي، إلى من دعيا لي أثناء الليل وأطراف النهار، إلى من كانا سندا لي في الحياة.. الغاليين على قلبي (أبي وأمي) كم أحبكما والله يطيل عمركما .

إلى زوجتي الفاضلة ورفيقة الحياة التي تحملت غيبتي وغربتي وساندتني في مشواري العلمي بصبر وثبات . إلى بناتي الغاليات أمة الرزاق، نجلاء، انتصار، فيروز .

إلى جميع أخوتي وأسرتي وأصدقائي في اليمن والجزائر وكل الدول العربية والإسلامية،

إلى كل العيون التي حدقت في شمس اليمن الجريح، وكل القلوب التي نبضت بحبها، فسكبت من وحي نضالها صفحات إبداعية أشعت بالنور في الأرض السعيدة . إلى كل الشهداء.

إلى كل المبدعين والمسرحيين وعشاق الفن والمسرح.

لكم مني خالص المحبة والاعتزاز

مقدمة

الحمدلله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين أما بعد:

يعد المسرح فنا راقيا فهو أبو الفنون وظهر مع الإنسان البدائي في طريقة حياته وأسلوب دفاعه عن نفسه، فالمسرح فنٌ وافدٌ إلى الدول العربية ومن البديهي الاعتراف بذلك، فأساس المسرح إغريقي نشأ من الطقوس الدينية الإغريقية القديمة ومن تراث وتراتيل أشعار هوميروس الغنائية، فالفنون تنشأ في ظروف خاصة تهيئ ظهورها، وقد كانت نشأة المسرح عند اليونان طبيعية بحسب التاريخ المعروف لظهوره فالمسرح الإغريقي لم يؤثر في المسرح العربي فحسب بل تأثر به عدد من المسارح العالمية في تطبيق نظرية أرسطو في الفن والمسرح، لكن المسرح الغربي تحرر من قيود المسرح الأرسطي وانسلخ من مفهوم المحاكاة الكلاسيكية فظهور عدد من المدارس الفنية التي استهدفت الثورة على المسرح اليوناني كما نظر له (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) عملت هذه المذاهب الأدبية والمسرحية على التخلص من الفلسفة العقلانية المغلقة ومبادئ المذهب الكلاسيكي القديم الذي كان يربط المسرح بالعقل واحترام قضاياه وتصور المنطق وتمثيل الأخلاق الفاضلة، وقد بدأ التجديد المسرحي في المسرح الإنجليزي للمؤلف المسرحي شكسبير والفرنسين موليير وراسين وفكتور هيجو، والروسي قسطنين استانسلافسكي والألماني برترولد برخت وغيرهم من رواد المسرح العالمي الذين وظفوا أسسا ونظريات إبداعية مسرحية جديدة أفادت المسرح الغربي والعالمي.

كان للفن المسرحي الغربي باتجاهاته ومدارسه المتنوعة التأثير الأكبر في الفن المسرحي العربي ونقده، ولم يخل قلم ناقد مسرحي عربي من التأثر بالنقاد الغربيين بالأطروحات الفكرية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة .

إن هذا البحث يتمحور حول المؤثرات الغربية في المسرح العربي من أجل الإجابة عن مجموعة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث، ويمكن تحديد هذه الأسباب فيما يأتي:

أسباب اختيار موضوع البحث:

1- نشأ المسرح العربي منذ البداية متأثرا بالمسرح الغربي تأثرا فكري وشكلي وتجلى هذا في تأليف المسرحية العربية.

2- كان التأثير الفكري أحد الأسباب في انتشار المسرح والنصوص المسرحية الغربية في عدد من الأقطار العربية عن طريق الاستعمار والتجارة وكذلك الطلاب الدارسين في الخارج.

3- عدم تناول الباحثين المسرحيين العرب حسب علمنا هذا الموضوع بصورة عامة فمنهم من بحث في التأثير الغربي على المسرح العربي من جانب واحد ولمدرسة مسرحية أو اتجاه مسرحي غربي واحد وتأثيرة في المسرح لقطر عربي معين وفي فتره زمنية محدودة.

4- التأثير الغربي في المسرح العربي جزئي لأن ذوق المتلقي العربي يختلف عن ذوق المتلقي الغربي مما أدى إلى لجوء رواد المسرح العربي إلى مرحلة الاقتباس من النصوص الغربية وساعدت هذه المرحلة على ظهور المؤلف المسرحي العربي.

5- ينهج المؤلفون المسرحيون العرب على نهج واحد في كل فترة زمنية متأثرين بالمدارس والاتجاهات الغربية من ناحية الشكل وتختلف أعمالهم المسرحية عن المسرحية الغربية من ناحية المضمون.

6- الحركة المسرحية العربية لازالت تخطو في قالب غربي ولم تستطع أن تؤسس مدرسة مسرحية عربية.

لهذه الأسباب جعلتني اختار موضوع بحثي للدكتوراه بعنوان المؤثرات الغربية في المسرح العربي، المسرح المصري، والسوري، والجزائري، واليمني أنموذجا، دراسة تحليلية لمعرفة الأسباب المباشرة والغير المباشرة التي أدت إلى استمرار المسرح العربي ضمن قوالب غربية، وهذا ما سنتناوله في بحثنا.

أهميـــة البحث:

تعد الدراسة في تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي دراسة موسعة للتحليل والتفسير والبحث عن أسباب هذا التأثر والتقليد التي تعود عليه المسرح العربي، وماهي السلبيات التي قد تؤثر فيه مستقبلا وكيف يتمكن المبدع العربي من مواجهة هذه السلبيات لإيجاد مسرح عربي له خصوصياته ومميزاته، كما تهتم الدراسة بمعرفة المدارس المسرحية الغربية وكيف تأثر بها العرب في عدد من كتابتهم المسرحية شكلا ومضمونا، وكيف استطاع المبدع العربي تأليف نصا مسرحيا، كما ظهرت العديد من الاتجهات المسرحية بعد الحرب العالمية الأولى والثانية وتنظيرات جديدة كان لها أثرها في الحركة المسرحية الغربية وتأثيرها في تطورالمسرح العربي مثل المسرح الملحمي ومسرح العبث واللامعقول من التيارات المسرحية، كما سنأخذ نموذجا لأربعة مسارح عربية، وهناك عدد من الباحثين العرب تناولوا المسرح العربي من عدة جوانب مثل دراسة كمال عيد بعنوان (المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر من 1952- 1970) وكذلك

سامح مهران في دراسة بعنوان (تأثير الفكر السياسي على المسرح المصري في الفترة من 1958-1968) أحمد عبدالله العشري في دراستة عن (المسرح السياسي في الوطن العربي في الفترة من 1967-1980) وكما بحثت هند قواص في كتابها (المدخل إلى المسرح العربي) وكذلك لاندو في كتابه (تاريخ المسرح العربي) ترجمة الدكتور يوسف نور عوض، ودراسة علي الراعي في كتابه (المسرح في الوطن العربي) وسعيد علي إسماعيل في كتابه (أثر التراث العربي في المسرح المعاصر) ومحمد يوسف نجم في كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث) ومحسن حسن في كتابه (المؤثرات الغربية في المسرح المصري) وحياة حاتم محمد في كتابها (الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها) وعلي عقله عرسان في كتابه (الظواهر المسرحية عند العرب) وغيرهم، وهناك عدد من الباحثين الذين تناولوا جانبا واحدا من التأثير (كالبرشتية) مثل سعسع خالد (تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري) فجميع هؤلاء الباحثين بذلوا مجهودا كبيرا في تناولهم للمسرح العربي وتوثيقهم للمرحلة التاريخية التي ولد فيها وناقشوا عددا من الأسباب في قطر عربي معين ولفترة زمنية محددة، وما يميز بحثنا الذي يهتم بدراسة أربع تجارب مسرحية عربية وما مدى تأثرها بالمسرح الغربي منذ نشأتها حتى المسرح العربي الحديث.

إشكالية البحث:

بعد الرجوع إلى المصادر والمراجع والأبحاث المتعلقة بموضوع بحثنا ارتأينا وضع الإشكالية التالية:

- هل أثرت المدارس والاتجاهات المسرحية الغربية في المسرح العربي نصا وعرضا ؟ ما مدى هذا التأثير إيجابا وسلبا على المسرح العربي ؟ وهل استطاع المسرح العربي الحد من هذا التأثير لإيجاد مسرح عربي له خصوصياته ؟

ولصياغة الإشكالية ارتأينا وضع الأجوبة التالية.

1- أثر الاستعمار في عدد من البلدان العربية مما أدى إلى تشبعها بالثقافة الغربية، والاطلاع على التجارب العالمية الحديثة.

2- إن ثقافتنا العربية متفتحة تتأثر وتؤثر في الثقافات الأخرى، فاستوعبت التجارب العالمية وبدأت في البحث لإيجاد نص ومسرح عربي له خصوصياته.

3- تأثر المسرح العربي بالمدارس المسرحية في كتابة النصوص وشكل العرض المسرحي، واطلع المسرحيون على التجارب العالمية واستفادوا في التعرف على هذه المدارس، مما أدى إلى ظهور عدد من المبدعين العرب في تأليف النصوص المسرحية التي تعالج الأوضاع الاجتماعية العربية.

4- ظهر عدد من الاتجاهات المسرحية الغربية بعد الحرب العالمية الأولى والثانية أثرت في الكتاب المسرحيين العرب واستطاعوا إنشاء نصوص مسرحية نابعة من تراثنا العربي أفادت تطور الحركة المسرحية العربية.

5- تأثرت مجموعة كبيره من الدارسين العرب في الخارج بالمسرح الغربي، مما أدى إلى ميولاتهم لعدة مسارح واتجاهات غربية وكان هذا التؤثر جزئيا وليس كليا واستطاعوا تطوير العروض المسرحية العربية .

ومن هذه الإجابات جاء اختيارنا للمنهج التالي: -

منهجية البحث:

يعد اختيار منهجية البحث أو أي بحث علمي من أهم خطوات إنجاز البحث، لذا فإننا سنتخذ كثيرا من الأدوات التي نستعملها للوصول إلى المنهج في بنية موضوع بحثنا، وبعد الرجوع إلى المصادر والمراجع المتعلقة بالموضوع والإجابة على أسئلة الاشكالية جاء اختيارنا للمنهج الوصفي والتاريخي، وذلك للتفسير والتحليل والتعليل وفق ترتيب منطقي، ومطابقة النصوص الغربية والعربية من خلال شواهد تاريخية في بنية النص المسرحي، وعليه فإننا سنقوم في المرحلة الأولى من دراستنا بتشكيل وتكوين الأدوات المفهومية والتحليلية لفرض توظيفها للإحاطة بالموضوع في حركته الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية، أي نشأة المسرح العربي وتطوره وأسباب تأثره بالمسرح الغربي ومناهجه المسرحية، وننتقل إلى التعرف على النص المسرحي العربي والمراحل التي مر بها، وفي المرحلة الثانية دراسة الأسباب التي أدت إلى تقليد المسرح العربي للمسرح الغربي وكيف أثرت المدارس والاتجاهات المسرحية الغربية في المسرح العربي مع أخذ نماذج لكل مدرسة واتجاه غربي ونظيرها في المسرح العربي، وأهم الأدوات التي يستعين بها الباحث فتشمل.

- المطبوعات من المصادر والمراجع العربية والأجنبية.
- النصوص المسرحية الأجنبية والعربية.

- المقالات النقدية في الصحف والمجلات.
- الدراسات السابقة (الرسائل العلمية).

نذكر أهم المصادر والمراجع التي استندنا عليها في بحثنا وهي كالتالي: الأعمال الكاملة المسرحيات (أحمد شوقي) الأعمال الكاملة (توفيق الحكيم) المسرحية في الأدب العربي (محمد يوسف نجم) الدراما التجريبية في مصر 1960- 1970 والتأثير الغربي عليها (حياة حاتم محمد) بواكير التأليف المسرحي في سوريا (عادل أبو شنب) المسرح السوري في مائة عام 1874- 1946 (عوني كرومي) إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (سعيد علوش) المسرح أصوله وإتجاهاته (محمد زكي العشماوي) في النقد المسرحي (محمد الغنيمي هلال) المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر (محسن حسن) المسرح العربي دراسات ونصوص (نجيب حداد) التيارات المسرحية المعاصرة (نهاد صالح) المسرح الجزائري 1926- 1989 (أحمد بيوض) المسرح في الجزائر بين الماضي والحاضر (بوعلام رمضاني) المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية (صالح لمباركية) المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 (عمرون نور الدين) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية (علي أحمد باكثير) سبعون عاما من المسرح في اليمن (سعيد عولقي) المسرح في اليمن تجربة وطموح (أحسين الأسمر) المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في اليمن (يحيى محمد سيف) المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور (نعيمة مراد) المدارس المسرحية وطرق إخراجها (جمعة أحمد فاجه) رؤية وبيان حالة المسرح العربي (محمد الفيل) وغيرها، أما عن العينة التي استخدمتها ثلاثة عشر نصا مسرحيا ستة نصوص من المسرح الغربي وينتمي كل نص إلى مدرسة أو اتجاه مسرحي، وسبعة نصوص عربية.

بعد الأطلاع على الأعمال المسرحية التي كتبها المؤلفون من الغرب ومن العرب، تم تحديد العينة التي طبقت عليها الدراسة، مع مراعاة عدة أسس عند إختياري هذه العينة وهي:

1- اختيار أول عمل لمؤلف غربي ينتمي إلى المدرسة الكلاسيكية الحديثة، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، وكذلك أول عمل ينتمي إلى المسرح الملحمي، ومسرح العبث واللامعقول، وما يشابه من أول نص مسرحي لمؤلف عربي من احد الأقطار العربية التي تم اختيارها كنموذج للبحث نهج على غرار هذه المدارس والاتجاهات .

2- أن تكون العينة متميزة إلى حد كبير في فكرة النص والبنية الدرامية وأوجه الشبه والاختلاف، والجديد في موضوع الدراسة الذي أريد الوصول له في بحثي هذا هو التعرف على ما مدى تأثير المسرح الغربي في المسرح والنص العربي وتحديد أهم السمات الفنية والفكرية لأربع تجارب مسرحية عربية، معرفة المؤثرات الإيجابية والسلبية على المسرح العربي، والاهتمام بمضمون المسرحية العربية والملامح التي تأثرت بها على غرار مدرسة أو اتجاه مسرحي غربي وكذا الطرق والأساليب في الكتابة المسرحية في كل فترة زمنية معينة وإلى أي مدى نجح الكتاب العرب في التعبير عن الإنسان والمشاكل الاجتماعية بغض النظر عن الزمان والمكان، وهل استطاع المسرح العربي الحد من هذا التأثير.

ومنطلقا من هذه المنهجية وأهمية الدراسة ارتأينا وضع الخطة التالية: - قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة أبواب وخاتمة وكل باب يحمل فصلين، فالباب الأول يحمل عنوان (المسرح العربي النشأة والتطو) ويتضمن فصلين: الفصل الأول بعنوان (نشأة المسرح العربي) وفيه مبحثان الأول عن نشأة المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر ويتضمن ثلاثة مطالب الأول بعنوان نشأة المسرح المصري في النصف الثاني للقرن التاسع عشر والثاني بعنوان نشأة المسرح السوري في النصف الثاني للقرن التاسع عشر والثالث بعنوان نشأة المسرح في بقية الأقطار العربية في النصف الثاني للقرن التاسع عشر، والمبحث الثاني ويحمل عنوان المسرح العربي منذ النصف الأول من القرن العشرين، ويتكون من خمسة مطالب، يتضمن أربع تجارب مسرحية عربية مثل المسرح المصري والسوري والجزائري واليمني، والخامسة بعنوان التأثير الإيجابي والسلبي على المسرح العربي.

الفصل الثاني ويحمل عنوان (ظهور النص المسرحي العربي) وفيه مبحثان الأول بعنوان نشأة المسرحية العربية في الأدب العربي ويتضمن مطلبين الأول بعنوان مرحلة الترجمة والتعريب والثاني بعنوان مرحلة التأليف.

المبحث الثاني يحمل عنوان المسرحية العربية الحديثة، ويتضمن أربعة مطالب الأول بعنوان المسرحية المصرية الحديثة، والثاني المسرحية السورية الحديثة، والثالث المسرحية الجزائرية الحديثة، والرابعة المسرحية اليمنية الحديثة.

تناولنا في هذا الباب عن نشأة وتطور المسرح والنص المسرحي العربي لأربع تجارب مسرحية ممثلة في كل من مصر وسوريا والجزائر واليمن ومامدى تأثرها بالمسرح الغربي.

الباب الثاني يحمل عنوان: (تأثير المدارس المسرحية الغربية على المسرح العربي) يحمل فصلين الفصل الأول بعنوان (أثر المدرسة الكلاسيكية والرومانسية في المسرح العربي) ويتضمن مبحثين الأول المدرسة الكلاسيكية تعريفها، نشأتها وروادها، ويحتوي على ثمانية مطالب وهي كالتالي: أهم قواعد المسرح الكلاسيكي القديم، المدرسة الكلاسيكية الحديثة في أوروبا، أهم خصائص الكلاسيكية الحديثة، نبذة عن حياة بيير كورناي (1606–1684م) وأعماله، مظاهر الكلاسيكية الحديثة في مسرحية (السيد) لكورني، تأثير المدرسة الكلاسيكية الغربية على المسرح العربي، نبذة عن حياة أحمد شوقي (1888–1932) وأعماله، ملامح الكلاسيكية في مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي.

المبحث الثاني المدرسة الرومانسية وتأثيرها على المسرح العربي، ويتضمن سبعة مطالب وهي كالتالي: تعريف الرومانسية ونشأتها وروادها، قواعد المدرسة الرومانسية في المسرح، نبذه عن حياة فيكتور هوجو الفرنسي وأعماله، مظاهر الرومانسية في مسرحية هرناني (لفيكتور هوجو)، تأثير المدرسة الرومانسية الغربية في المسرح العربي، نبذة عن حياة علي باكثير وأعماله، ملامح الرومانسية في مسرحية قصر الهودج لعلي باكثير.

الفصل الثاني: – بعنوان (المدرسة الواقعية والرمزية وأثرها على المسرح العربي) وفيه مبحثان الأول المدرسة الواقعية وأثرها في المسرح العربي، ويتضمن سبعة مطالب وهي كتالي تعريف الواقعية ونشأتها، خصائص الواقعية ومبادئها، حياة هنريك يوهان إبسن وأعماله، مظاهر الواقعية في مسرحية ((عدو الشعب)) لهنريك إبسن، تأثير المدرسة الواقعية الغربية (الأوروبية) في المسرح العربي، نبذة عن حياة نعمان عاشور 17 يناير 1918–1987م وأعماله، ملامح الواقعية في مسرحية (وأبور الطحين) لنعمان عاشور.

المبحث الثاني: المدرسة الرمزيه وأثرها في المسرح العربي، ويتضمن سبعة مطالب وهي كتالي: تعريف الرمزية ونشأتها وروادها، قواعد المدرسة المسرحية الرمزية، نبذة عن حياة (موريس ماترلينك 1862–1949) وأعماله، مظاهر المدرسة الرمزية في مسرحية العميان لمترلينك، أثر المدرسة الرمزية في المسرح العربي، نبذة عن حياة صلاح عبد الصبور وأعماله، ملامح الرمزية في مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور.

تناولنا في هذا الباب أربع مدارس مسرحية في المسرح مثل الكلاسيكية الحديثة والرومانسية والواقعية والرمزية آخذين بعين الاعتبار القواعد والأسس لكل مدرسة في المسرح وبنية النص والعرض المسرحي الغربي، وأخذنا نماذج لهذه المدارس وما يناظرها من نصوص مسرحية عربية، وبينا أوجه الشبه في تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي.

الباب الثالث ويحمل عنوان: (التأثيرات الغربية الأخرى على المسرح العربي) وحمّلته فصلين الفصل الأول بعنوان: (تأثير المسرح الملحمي في المسرح العربي) وفيه مبحثان الأول: المسرح الملحمي تعريفه ونشأته ورواده، ويتضمن خمسة مطالب وهي كتالي: تعريف المسرح الملحمي، نشأة المسرح الملحمي ورواده، قواعد المسرح الملحمي، نبذة عن حياة برتولت بريخت وأعماله، خلاصة مسرحية (الأم شجاعة وأولادها لبرتولد بريخت)، مظاهر المسرح الملحمي في مسرحية (الأم شجاعة) لبريخت.

المبحث الثاني: (تأثير المسرح الملحمي على المسرح العربي) ويتضمن أربعة مطالب وهي كتالي: نبذة عن حياة سعد الله ونوس (1941–1997) وأعماله، ملامح المسرح الملحمي في مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) لسعد الله ونوس، نبذة عن حياة عبد القادر علولة (1939– 1994) وأعماله، ملامح المسرح الملحمي في مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة.

الفصل الثاني: – (مسرح العبث و(اللامعقول) وأثرة في المسرح العربي) وفيه مبحثان الأول بعنوان مسرح العبث و(اللامعقول) تعريفه ونشأته ورواده، ويتضمن ثلاثة مطالب وهي كتالي، أهم السمات والقواعد لمسرح العبث واللامعقول، نبذة عن حياة (صموئيل بيكيت) وأعماله، مظاهر مسرح العبث و(اللامعقول) في مسرحية (في انتظار جودو) لصموئيل بيكيت.

المبحث الثاني: تأثير مسرح العبث و(اللامعقول) الغربي على المسرح العربي، ويتضمن مطلبين الأول نبذة عن حياة توفيق الحكيم وأعماله، الثاني ملامح مسرح العبث واللامعقول في مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم.

تناولنا في هذا الباب اتجاهين مسرحيين غربيين كان لهما أثر في تطور النص والعرض المسرحي العربي، كما أخذنا نماذج لكل اتجاة وما يشابه في النص المسرحي العربي وما مدى تأثره بهذه الاتجاهات.

كانت خاتمة الأطروحة تقديم حصيلة عامة من النتائج الأساسية التي توصلت إليها من خلال رصد هذه النتائج عبر فصول الأطروحة ومباحثها.

المشاكل والصعوبات في البحث:

فلكل جهد بشري هادف وخاصة في مجال البحث العلمي من صعوبات يواجهها الباحث خلال إعداد بحثه، ومن الصعوبات التي واجهتني أبرزها الحصول على المصادر والمراجع التي تدعم موضوع بحثي، حيث تعد قليلة بالنسبة لأبحاث علمية أخرى، وقمت بدراسة أربع تجارب مسرحية عربية منذ نشأتها في النص والمسرح وهذا يؤدي إلى صعوبة الإلمام بالموضوع، وقد واجهت صعوبة الحصول على المسرحيات المترجمة من النصوص المسرحية الغربية وإختلاف ترجمتها من شخص لآخر، وتم دراسة وتحليل ست مسرحيات غربية لعدد من المدارس والاتجاهات الغربية وتأثيرها على المسرح العربي، وسبع مسرحيات عربية، فجميع هذه المسرحيات غربية وعربية تصب كلها في عمق الفصول التي تناولتها، ضيق الفترة التي منحت لي لإنجاز بحثي كانت قليلة مقارنة بأبحاث علمية أخرى، وعدم استطاعتي النزول إلى بعض البلدان لأخذ نماذج، ومن الصعوبات التي واجهتني هو مرضي بورم في الدماغ أثناء إنجاز بحثي هذا فإن أصبت فالفضل يعود إلى الله سبحانه وتعالى وأن أخطأت فحسبي أنني اجتهدت مخلصا.

وفي ختام هذه المقدمة لايسعني إلا أن أقدم جزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف (الاستاذ الدكتور عبد السلام ضيف) الذي شملني بالرعاية والمتابعة والتوجيه فكان لي أستاذا وأبا ومربيا، جزاه الله عني كل خير وإحسان، كما أشكر كل من شجعني وحفزني على إنجاز هذا البحث ووقف إلى جانبي من أساتذتي في الجزائر خصوصا في جامعة باتنة وعلى رأسهم (الأستاذ الدكتور محمد منصوري) الذي ساعدني كثيرا واستفدت منه، جزاه الله خيرا الجزاء، وأشكر – أيضا – أصدقائي المسرحيين والباحثين من الجزائر واليمن ومصر وسوريا الذين لم يبخلوا علي بالعون والمساعدة، كما أثني على كل من مد لي يد المساعدة بالمصادر والمراجع وبالأخص (مكتبة كلية الأداب والفنون باتنة، المكتبة المركزية باتنة، المعهد العالي لمهن فنون العرض السمعي والبصري الجزائر، مكتبة المركز الثقافي ومكتبة صندوق التراث والتنمية الثقافية اليمن) فمن لايشكر الناس لايشكر الله، لكم مني ألف مودة واحترام، وفي الأخير كل

التقدير والاحترام إلى وزارة الثقافة اليمنية وإلى كل زملائي فيها، وإلى أسرتي الكبيرة بيت السريحي وعلى رأسهم والدي العزيز ووالدتي أطال الله عمرهما وأخواني وزوجتي وبناتي وكل أصدقائي.

و الله الموفق

بـــــاتنة – الجــزائر

عزيــــــز عــايض السريحي

تمهيد

إن الباحث المطلع على نشاة المسرح العربي وتطوره منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر حتى أواخر القرن العشرين يقف عند حقيقة مفادها تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي في كل فترة زمنية يمر بها المسرح العربي.

ونلاحظ هذا التأثير منذ البداية الأولى لنقل هذا الفن إلى بيئتنا العربية بقيادة رواد مسرحيين من بلاد الشام كمارون النقاش وأبي خليل القباني وسليم النقاش الذين اطلعوا على هذا الفن وعرفوا قيمته وأهميته فترجموا عدداً من الأعمال المسرحية لكتاب مسرحيين غربيين أمثال (موليير Mueller الفرنسي وشكسبير Shaibir الإنجليزي) وحاولوا كتابة مسرحيات على غرار هذه الأعمال وجسدوها شكلا ومضمونا مع إضافة الغناء والرقص والإنشاد في هذه المسرحيات لكي تتناسب مع أذواق الجماهير الشامية والعربية عامة، كما نقل القباني وسليم النقاش هذا الفن الى مصر العربية بعامة، وكونوا فرقات مسرحية مكونة من المصريين والشاميين ولاقت نجاحا في عدد من أعمالهم المترجمة أو المؤلفة من التراث العربي على غرار المسرح الغربي.[1]

يشير أغلب دارسي المسرح العربي ومؤرخيه إلى بداية المسرح الحديث من منتصف القرن التاسع عشر، وهذه البداية تعني بالضرورة المسرح حسب تعريف الدراما الغربية، كما ظهر في مصر يعقوب صنوع الملقب بأبي النظارة واشتهر في عدد من أعماله المسرحية ولقب بموليير مصر، كما عاد جورج أبيض من دراسته في فرنسا واطلع على المسرح الفرنسي والأوروبي وحينما عاد إلى مصر كون فرقة من أبناء مصر وأصدقائه الفنانيين الفرنسيين في بداية الأمر وأخرج عدداً من الأعمال المسرحية المترجمة من المسرح الأوروبي واستطاع أن يجول بفرقتة في بلاد الشام وفي بلاد المغرب العربي لتعريفهم بفن المسرح وكانت الجزائر إحدى الدول التي زارها، كما لعبت الترجمة للنصوص الغربية دورا بارزا في نشر فن المسرح في البلاد العربية واشتهر نجيب حداد ومصطفى العقاد إبراهيم رمزي وغيرهم من المترجمين العرب لإيصال النص المسرحي الغربي إلى يد القارئ والمسرحي العربي للتعرف على كيفية الصياغة المسرحية ورسم الشخصيات وتجسيدها على خشبة المسرح، وانتشرت هذه النصوص في عدد من الأقطار العربية وبدأوا يقتبسون منها أعمالا مسرحية تناسب ذوق الجماهير العربية.

---

[1]- انظر حميد علاوي: (التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم) أشراف الأستاذ الدكتور عبدالله العشي: أطروحه مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دوله. جامعة الجزائر. كلية الأداب واللغات. قسم الأدب العربي. الجزائر. 2005-2006. ص 18

أتت المرحة الثانية بتطور المسرح العربي وهي مرحلة التأليف التي طوعت التراث العربي في كتابة النص المسرحي العربي فاشتهر أحمد شوقي وتوفيق الحكيم وعلي باكثير وغيرهم من المسرحين في أنحاء الأقطار العربية الأخرى، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وشهدت دور العرض نشاطاً ملحوظاً للفرق الفنية التي كان المسرح يقوم ببرمجتها حين يضاف إلى مجموع فقرات العرض، ويكون مقتبسا أو إحياءً لحكايات التراث العربي، بمرافقة الموسيقى والغناء والرقص.[1]

أما الكاتب المسرحي والذي به تنتعش الحركة المسرحية فكان نادراً وهناك القلة القليلة من الكتّاب اتجهت إلى الأدب المسرحي، ومع مطلع الخمسينات أنجبت الحركة المسرحية كتّابا ومخرجين وممثلين ومترجمين وفنيين، وكان لرعاية الدولة في الأقطار العربية مكانة كبيرة في تشجيعها كي تصبح معبّرا حقا عن الواقع العربي الحديث، فشغلت المشكلة الاجتماعية غالبية كتّاب المسرح العربي على اختلاف مواقعهم وأساليبهم، بل إن هذه المشكلة بعينها تعد الأساس في برنامج عمل المسرحيين العرب بعد الحرب العالمية الثانية عموماً، ومع منتصف الخمسينات على وجه الخصوص، كانت بمثابة رد فعل للكتابات المسرحية السابقة، الفكرية المجردة عند توفيق الحكيم، والفكرية عند بشير فارس، والفكرية الدينية عند علي أحمد باكثير، والفكرية الأخلاقية عند عزيز أباظة وخليل الهنداوي، ومن نهج نهجهم.[2]

نشأ في مصر العربية كتاب مسرحيين بعد إنجاز تأميم قناة السويس 1956م الجيل الثاني من كتّاب المسرح المصري مثل (نعمان عاشور ويوسف إدريس ورشاد رشدي وسعد الدين وهبة والفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ولطفي الخولي) وفي سورية ظهرت مع الثورة طلائع المسرح الجديد مثل (علي كنعان ووليد إخلاصي وعلي عقلة عرسان وسعد الله ونوس ومحمد الماغوط) وفي الجزائر شهدت حركة الاستقلال ولاد ة رجال مسرحيين وكتّاب مرموقين مثل(كاتب ياسين، ولد عبد الرحمن كاكي، وعبد القادر علوله) وفي اليمن اشتهر الكاتب المسرحي محمد الشرفي وعبد الكافي محمد سعيد الخ.

فانتقلت الحركة المسرحية شيئاً فشيئاً بريادة الكتّاب الجدد وحلت المشكلة الاجتماعية محل القضية

[1]– انظر حسن مجيدي: سيد أحمد احمدنيا: النقد الأدبي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية (دراسة تحليلية) مجلة أضاءات نقدية، فصلية محكمة. الجزائر (العدد الثامن. 1391هـ –2012م) ص 8، 9

[2]– انظر رياض عصمت: رؤية جديدة (مقالات في الآداب والفنون والمجتمع). د ط. سوريا: (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. وزارة الثقافة – دمشق: 2012م.) ص 11، 12

الوطنية، أو بتزواجهما أحياناً، ثم ازداد الحس النقدي باتجاه التقدم الاجتماعي والتحرر الوطني مع الوعي السياسي لهؤلاء الكتّاب أنفسهم، حتى أن بعضهم كان تمكنه الفني والفكري يترسخ مع تعدد محاولاته وتجاربه، وربما كان هذا النمو ذا صلة بالواقع السياسي والاجتماعي حيث يرتبط الفنان اليوم بحياة شعبه ارتباطاً وثيقاً، وخاصة في حال المسرحيين العرب كما أسلفنا، وقد نجم عن هذا النمو عدة مسائل تكاد تغطي المشهد المسرحي العربي المعاصر، وفي مقدمتها انتعاش المسرح النقدي أو الانتقادي باعتباره وجها من وجوه المسرح السياسي، وأن السمة الغالبة في حركة المسرح العربي في العقدين الأخيرين هي مباشرة العمل الفني لصالح الأهداف السياسية، وهذا ما يفسره تنشيط مسرح (بريخت وبيتر فايس وكليفورد اوديتس ودورينمات وماكس فريش وسارتر وكامي وكارل تشابك وشفارتس) وهم جميعاً أصحاب مسرح قضية . لقد تنازع المسرح العربي طغيان الأفكار من جديد بتغلب الهدف على طبيعة العمل الفني دون أن يرتبط هذا كله بالتأصيل مما أدى إلى ما يشبه الانفصام بين العرض والنص والجمهور والثقافة المسرحية. ([1])

وتعد المدارس المسرحية الغربية أحد الأسباب الأساسية المؤثرة في المسرح العربي منذ نشاته الأولى , وأهم هذه المدارس المدرسة الكلاسيكيه والرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها من المدارس التي تأثر بها الكتاب المسرحيون العرب في كثير من أعمالهم سواء في التأليف أو الترجمة أو الاقتباس والإخراج، آخذين من أفكار وتنظيرات كتاب ينتمون لهذة المدارس وجسدوها نصا وعرضا على خشبة المسرح , فعندما بحثنا وتعرفنا على كل مدرسة وقواعدها ومعرفة الكتاب الذين ينتمون إلى كل مدرسة، أنا اخترت نموذج لكل مدرسة وما مدى تأثيرها في المسرح العربي لكي نحاول نصل إلى نتائج إيجابية، كما سنأخذ مسرحيات لكتاب مسرحيين عرب ادلوا بدلوهم في المسرحية وما مدى تأثر النص المسرح العربي بهذه المدارس.

كما توجد هناك عددٌ من التيارات المسرحية الغربية كان لها أثر في تطور الحركة المسرحية العربية وأهمها المسرح الملحمي والمسرح الفقير ومسرح العبث واللامعقول وغيرها، حيث تأثر بها عدد من الكتاب والمخرجين والمسرحيين العرب وطبقوا قواعدها في التأليف والعرض المسرحي وسنتناول ذلك لاحقا.

كما يوجد عددٌ من الأسباب في تأثر المسرح العربي بالغربي ومنها: -

---

(1)– انظر حسن مجيدي: سيد أحمد احمدنيا: النقد الأدبي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية (دراسة تحليلية). المرجع نفسه. ص 10، 11

- الاستعمار للدول العربية وانتشار بناية المسارح في عدد من الأقطار العربية، ساعدت على انتشار هذا الفن وتأثر الفكر العربي بالفكر الغربي، كما كان للتجارة والهجرة من البلدان العربية الى الدول الأوروبية أثر في الاطلاع على فن المسرح من قبل الدارسين أو المهاجرين، وحين عادوا بدأوا يقتبسون نصوصا مسرحية غربية وتجسيد هذا الفن على خشبة المسارح العربية .
- ابتعاث الطلاب العرب لدراسة المسرح في الدول الغربية والتبادل الثقافي والتجاري والاقتصادي بين الدول العربية والدول الغربية كان أحد الأسباب في انتشار المسرح، أضف إلى ذلك دور الترجمة للنصوص الغربية إلى عربية وطباعتها في مطابع عربية وتناولها لدى القارئ والمختص في المسرح أدى إلى تأثرنا بهذا الفن شكلا ومضمونا، وبرغم ذلك استطاع رواد المسرح العربي أن يبحثوا في هذا الفن وحاولوا إيجاد شكل مسرحي عربي، فمنهم من دعا إلى الرجوع إلى التراث العربي وتأصيله في المسرح والأخذ منه كمادة أو فكرة لتأليف النصوص المسرحية والاستفادة من الشخصيات والأحداث التاريخية في المسرح، لتجسيدها في المسرح بطريقة معاصرة تخدم المجتمع ومتطلبات العصر الحديث والبعض الآخر اتجه إلى التجريب والتغريب في المسرح العربي وآخرين دعوا إلى الاحتفالية في المسرح العربي.
- افتتاح المدارس الأكاديمية والمعاهد الدرامية في عدد من الأقطار العربية انتهجت منهج المعاهد الغربية في تكوين وإعداد الممثل , فتخرج من هذه المعاهد عدد من الممثلين والمخرجين والنقاد المسرحيين العرب الذين نهجوا على غرار المدارس الغربية وقامو بإخراج مجموعة من الأعمال المسرحية بما يناسب ثقافة وذوق الجماهير العربية. [1]

وتجدر الإشارة إلى أن الأوضاع التي مرت بها البلاد العربية ساهمت في تحديد نوع هذا التأثير، غالبا ما يكون مرتبطا بالتغيرات الجديدة الولادة في المسرح، وبما أن أغلبية البلدان العربية كانت مستعمرة من بلدان غربية ووجود جاليات غربية في البلدان العربية، كان لابد على السلطات الاستعمارية إشباع رغبات جالياتها، مما أدى إلى ظهور عدة مسارح وأصبح يقلد المسرح الغربي في التأليف والعرض.

[1]– انظر يوسف عبد الرحمن أسماعيل: (تأثير الواقع الأجتماعي المعاصر في البناء الدرامي في أعمال نبيل بدران المسرحي ة، دراسة تحليلية) إشراف. أ. د. أحمد بدوي: واشراف أ. د. السيد الشرقاوي: أكاديمية الفنون، المعهد العالي الفني، قسم النقد الأدبي. مصر. 1413هـ – 2012م. ص 1 إلى 5

- أثرت المسرحيات التاريخية الغربية في المسرح العربي والتي كانت أكثر انتشارا في مجال الإبداع العربي؛ وتأثرت المسارح العربية بالمسرح المصري وذلك عن طريق التبادل الثقافي بين الدول العربية، نظرا لوفرة الترجمات المطبوعة من كتب ومسرحيات عالمية في مصر والكويت ساهمت في القدر الأكبر في التأثير على المسرح العربي لتناول المسرحيين العرب الكثير من النصوص المترجمة واتجهوا إلى الاقتباس بدلا من التأليف، هذا بالإضافة إلى ما قدمته عددا من الدوريات في صفحاتها من مقالات نقدية مترجمة من مسرحيات غربية أيضا.

وعندما تعرف العرب على المسرح وهضموا أغلبية النضريات والتيارت العالمية في المسرح، فنادوا إلى تأصيل التراث في المسرح العربي، لإيجاد مسرح عربي له خصوصية مثل يوسف ادريس، علي عقلة عرسان، وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس والطيب الصديقي، ولدعبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة، وعبد الكريم برشيد، نعمان عاشور، علي باكثير، محمد الشرفي، عبد الكافي محمد سعيد، سعد الدين هبه، قاسم محمد، محمود دياب، عز الدين المدني وغيرهم من رواد المسرح العربي الذين نادوا إلى التحرر من الاتباعية والتقليد للمسرح الغربي، فكتبوا كثيرا من النصوص العربية موظفين فيها الظواهر والعادات والمشاكل الاجتماعية العربية ولكن جميع هذه التجارب لم تستطع الحد من تأثير المسرح الغربي في المسرح العربي ولم تنتج مدرسة مسرحية عربية لها خصوصية ومنهج خاص بها.

فالكاتب العربي إما راجع تأليفه للنص المسرحي إلى الكلاسيكية أو الرومانسية أو الرمزية أو واقعي عبثي أو سياسي ملحمي، فهم بين التقليد الذي يسير على نهج معين، ونستطيع أن نقول التجربة العربية ظلت تتأثر في القوالب الغربية، في حين لم تجد المسرحية والعرض المسرحي العربي من يدعمها تاريخيا باعتباره فنا منقولا وأسلوب وجد قوة التأثير الغربي عليه، وهذا ما سنتاوله في فصول بحثنا.

الباب الأول:

المسرح العربي النشأة والتطور

الفصل الأول:

نشأة المسرح العربي الحديث

1.1.1- نشأة المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر

يعد فن المسرح فناً وافداً إلى الدول العربية فنحن لم نتوارثه عن الأجداد الأوائل كما توارثه الغرب عن أجدادهم القدماء نتيجة لعدم وجود أصول المسرحية في الأدب العربي وعدم وجود مسرح قديم، وإذا كان العرب قد عرفوا بعض الفنون الشعبية كالمقامات وخيال الظل والأرجواز والظواهر المسرحية كالاحتفالات المسرحية لم تنتج لنا نصا ومسرحا عربيا خالص، إذ كانت كل هذه الفنون لا بد لها من رواية أو متحدث لتوضيح الموقف أو الصورة ويمكننا القول أن هذه الفنون كانت ممهدة لظهور المسرح العربي.[1]

وبما أن المسرح شكل من أشكال التعبير وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري فقد برزت الحاجة إلى ضرورة أن يأخذ المسرح دوره على الساحة العربية بعيداً عن الاستسلام والهيمنة التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح.

((فالعرب مارسوا عددا من الطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية والتي تشبه الطقوس الدينية في المسرح الإغريقي باختلاف بسيط حسب ثقافة ومعتقدات كل أمة أو شعب من الشعوب وأنتجت هذه الممارسات ما يسمى الظواهر المسرحية العربية.)) [2]

وليس يعني هذا أن هناك نقصا في العقلية العربية لعدم وجود مسرح عربي وإيجاد نص مسرحي عربي ولكن هناك عدد من الأسباب التي أدت إلى عدم وجود مسرح لدى العرب وتأخر ظهوره سنذكرها لاحقا.

1.1.1.1- نشأة المسرح في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

تختلف نشأة وظهور المسرح العربي الحديث من قطر عربي لآخر نظرا لاختلاف الأوضاع الاجتماعية والسياسية في البلدان العربية وتعد نشأة المسرح بالمعنى الحديث في مصر في نهاية القرن

---

[1]- سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح العربي. د ط.مصر: (دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مؤسسة المرجان الكويت: 2000 م.) ص 13

[2]- فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1991 م.) ص 23

الثامن عشر وفي بداية القرن التاسع عشر في بيئة مصرية عربية في عهد حملة الاحتلال الفرنسي التي وصلت مصر عام 1798م.

جلب نابليون معه نخبة من الفنانين وكبار الموسيقيين وأهتم بشؤون التمثيل ترفيها عن جيشه ألمحتل ولم يترك أثرا في الحياة القومية والفكرية في مصر ولم ينأل العناية من محمد على باشا إذ كان همه تقوية الجيش وكان شغله الشاغل . [1]

وتشير لنا هند قواص في كتابها المدخل إلى المسرح العربي (أن أول بداية إلى المسرح العربي المصري في منتصف القرن التاسع عشر حين جنح * إسماعيل إلى فرنجة الحضارة المصرية وخطى التمثيل الغنائي بعناية بمناسبة افتتاح قناة السويس عام 1869م وافتتح مسرحا كوميديا ثم الأوبرا عام 1871م.) [2]

كما يؤكد محمد الدالي عن بدايات المسرح في مصر في كتابه (الأدب المسرحي ألمعاصر) فيقول ((ولما نزلت الحملة الفرنسية بلدنا (مصر) حملت إلينا المسرح الفرنسي ولكن ما يمثل عليه من روايات ومسرحيات هي فرنسية فلم نتأثر به في حياتنا الأدبية وإنما يأتي هذا التأثير فيما بعد تنشأ بيننا وبين الغرب العلاقات الأدبية منذ أواسط القرن التاسع عشر.)) [3]

---

[1]– انظر سيد علي إسماعيل: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب: د ت.) ص 7

* الخديوي اسماعيل احد حكام مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، شجع على المسرح الكوميدي في القصور وغيرها من القاعات في ذالك الوقت، انظر كتاب بول دي بينيير، ترجمة، حمادة إبراهيم، دراسة وتعليق سيد علي اسماعيل، البوم أبو نظارة يعقوب صنوع، إصدار عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، مصر، الطبعة 10، تاريخ 2009، ص 54، 53

[2]– انظر هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي. د ط. بيروت، لبنان: (دار الكتاب اللبناني: د ت.) ص 59–60

[3]– محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. ط 1. القاهرة، مصر: (علا للكتب للطباعة والنشر والتوزيع: 1419هـ– 1999م.) ص 10–11.

يعد أواخر القرن التاسع عشر هي البداية الأولى لظهور المسرح العربي الحديث في مصر وهو القطر العربي الوحيد الذي أتاحت له الظروف الاجتماعية والسياسية في ظهور المسرح العالمي نصا وتمثيلا وخشبة وجمهورا . [1]

ولكن المصريين حاولوا تقليد الفرنسيين في المسرح بعد خروجهم من مصر ويؤكد لنا الكاتب عادل أبو شنب في كتابه (بواكير في التأليف المسرحي)((لعل أول معرفة العرب بالمسرح المتعارف عليه ((قد تم إبان الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت على مصر فقد أقيمت المسارح في القاهرة يؤدى عليها مسرحيات باللغة الفرنسية مع أن الأشكال الشعبية للمسرح ظلت سيدة المجتمع بعد خروج الفرنسيين إلا إن المصريين حاولوا تقليد الفرنسيين على ضوء ما شاهدوه في المسرح.)) [2]

مما لا شك فيه بعد خروج المستعمر الفرنسي وتأثر المسرح المصري بالمسرح الفرنسي في بدايات نشأته وظل المسرح المصري العربي يقلد المسرح الفرنسي في عروضه المسرحية ويأخذ من النصوص المسرحية الفرنسية بعد ترجمتها وتجسيدها على المسرح، وأشتهر *محمد عثمان جلال في ترجمة النصوص المسرحية الفرنسية إلى العربية فترجم العديد من المسرحيات للكاتب الفرنسي موليير مثل مسرحية (مدرسة الأزواج، ومدرسة النساء، الحزين، النساء العالمات وغيرها). [3]

---

[1]– انظر سمير سرحان: كتابات في المسرح. د ط. مصر: (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة: 1989.) ص 27

[2]– عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي في سوريا. د ط. سوريا: (منشورات إتحاد الكتاب العرب، مطبعة دار ألأنوار دمشق: 1978م.) ص 10

* محمد عثمان جلال ا بن موظف ومن سلالة تركية وأقتران والده بزوجة مصريه وعين من الحكومة المصرية وساعد جلال على الترجمة نظرا لأنه موهوب ولديه اللغة التركية والفرنسية كمترحم وهو في عمر السادسة عشرة فعمل في بداية حياته في الاقتباس.

[3]– انظر فيليب سادجروف: ، المسرح المصري في القرن التاسع عشر 1799– 1882، ترجمة أمين العيوطي: تقديم وتعليق، سيد علي إسماعيل: ط 9. مصر: (المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة: 2007م.) ص23– 24

كَوَّنَ ** يعقوب صنوع فرقة مسرحية مصرية في بداية نشأة المسرح المصري الذي ولد في مقهى كبير، وكانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق، وذلك في وسط حديقة جميلة عام 1870م، وعندما أحسس (يعقوب) أنه أصبح متمكنا إلى حد ما من الفن المسرحي كتب مسرحية غنائية من فصل واحد باللغة العامية وأقحم فيها بعض الأغاني الشعبية الشائعة. [1]

((كما قدم يعقوب صنوع هذه المسرحية في السرايا وحصل على إذن بتمثيلها على المسرح الموسيقي في حديقة الأزبكية وتعد هذه المسرحية إفتتاح مسرح عربي وحدثا في إحداث القاهرة وألف يعقوب أثنين وثلاثين مسرحية من تأليفه هذا إلى جانب مسرحيات أخرى قام بترجمتها بعض زملائه من الفرنسية إلى العربية.)) [2]

وبعد مرور أربعة أشهر على قيام مسرح صنوع طلب إسماعيل الفرقة إلى التمثيل في مسرحة الخاص في قصر النيل، ومثلت أمام الوزراء وكبار رجال القصر فقالوا ((نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي فناناً كوميديا وغنائيا وعرفت الشعب على الفن المسرحي فأذهب فانك موليير مصر وسيبقى اسمك كذلك.)) [3]

عرب صنوع بعض مسرحيات موليير أو مصرها، كما ألف مسرحيات مصرية ذو الطابع الشعبي للموضوع تأثر فيها بروح موليير، وكان أسلوبه فيها عربيا سهلا قريبا من العامية المصرية ليسهل على العامة تتبعه وفهمه. [4]

** يعقوب صنوع أول مؤسس للمسرح المصري بعد سليم النقاش مابين سنه 1976-1978- وكانت مسرحياته تعتمد على شخصية واحده في بداية أعمالة فهو المعد والممثل والملقن والمخرج وسمي بموليير مصر. انظر كتاب بول دي بينيير: البوم أبو نظارة يعقوب صنوع. ترجمة حمادة إبراهيم: دراسة وتعليق سيد علي اسماعيل: ط 10. مصر: (إصدار عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة: تاريخ 2009، ص 54، 53

[1]- أحمد حميروش: عشر سنوات في المسرح. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة: سنة 1986م.) ص 83

[2]- انظر سادجروف: المسرح المصري في القرن التاسع عشر 1799- 1882. ترجمة أمين العيوطي: تقديم وتعليق، سيد علي إسماعيل: المصدر نفسه. ص 24، 25، 26

[3]- انظر أحمد حميروش: عشر سنوات في المسرح. المرجع نفسه. ص 84

[4]- انظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. د ط. مصر: (الناشر منشاة المعارف بالإسكندرية: د ت.) ص 113-114

واستخدم صنوع كل حيل فنية وقفت له لاستنباط الضحك في مسرحه فأستخدم النكت اللفظية والجنسية كما أستعمل الهزل والفكاهة الراقية، كما قدم تهريج وأفكار وفهم تام أن المسرح ينبغي أولا وقبل كل شيء أن يكون فرجة.

((كما قدم يعقوب صنوع حوالي 32 مسرحية أغلبها هزليات كوميدية قصيرة مزج فيها بين العناصر المصرية والأوروبية.)) [1]

ومن مسرحياته (زوجة الأب، ليلي، الثور وشيخ البلد والقواس، حلوان والعليل، والأميرة الاسكندرانية، البورصة البربري، الصداقة، الحشاشين، الوطن والحرية، الضرتان، آنسة على الموجة) وغيرها. [2]

استوحى كذلك بعض موضوعاته تلك من المسرحيات الإيطالية مع تغيير البناء والتفاصيل لتلاءم غرضه، واختلفت موضوعات هذه المسرحيات من غرامية وهزلية طويلة من ثلاثة وخمسة فصول ومتوسطة من فصلين ومن فصل واحد.

كانت أولى المصاعب التي عانى منها يعقوب صنوع ومسرحه حين قدم مسرحية (الوطن والحرية أوالظلوم) فرأى الخديوي إسماعيل إن المسرحية تتعارض مع حكمة والحاشية، فأمر بإغلاق المسرح نهائي، وأمر بطرد صنوع من مصر عام 1878 م ولم يستمر مسرحه أكثر من عامين كان أثره فيهما كبيرا وواضحا، وقد كان أول من أظهر النساء على المسرح بعد إن كان ذلك غير موجود بمسرح النقاش فقد كان بعض الرجال فيه يؤدون أدوار النساء، فاتجه يعقوب إلى الصحافة والسياسة ثم طرد من مصر إلى باريس وتوفي فيها عام 1913م.

((حاول أحمد شوقي وهو طالب في باريس أن ينظم أولى مسرحياته (علي بيك الكبير أو دولة المماليك) ولكنه لم ينشرها في ذلك الوقت وانصرف عن المسرح إلى الشعر الغنائي وخدمة القصر فتأثر

---

[1]– محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. الرجع نفسه. ص 11

[2]– انظر لحسن ثيلالي: المسرح الجزائري والثورة الجزائرية. د ط. الجزائر: (أصدرت وزارة الثقافة الجزائرية عاصمة الثقافة العربية: 2007 م.) ص 29

بالثقافة الغربية حينما بدأ يكتب للمسرح فيه هدفا ما ممتزجا عضويا بفن المسرح وليس مفروضا عليه من الخارج.)) [1]

أثر المسرح السوري على المسرح المصري جاء على يد (أبو خليل القباني) حين انتقل إلى مصر فيذكر السعيد الورقي في كتابه (تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر) ((قدم أبو خليل القباني كثيراً من المسرحيات المؤلفة مثل الزوجة العفيفة، أسس الجليس، ناكر الجميل، قوتي الأرواح لباب الغرام) وغيرها.

((امتاز [*2] أبو خليل القباني في مسرحياته إلى عناصر الغناء والإنشاد والرقص وجعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام المسرحية فقيمة المسرحية عنده تقوم أساسا كي ننشأ المواقف التي يتغنى فيها البطل أو البطلة او المجموعة أو تخلق المناسبة التي يقدم فيها الرقص)) . [3]

وقد حاول القباني تغطية بعض الضعف في بنية مسرحياته بالموسيقى والإنشاد والرقص، فكانت النتيجة العملية لكل هذا نشأة البراعم الأولى لفن الوبريت في البلاد العربية.

أما مسرح يعقوب صنوع فيه يسير الأثر الأزلي والأثر الشعبي جنبا إلى جنب داخل القالب الغربي في موضوعات أقرب للناس العاديين في حياتهم اليومية، فرأى فيها معاصره سلسه تختلط به الدموع كما يقول النقد الحديث (الكوميديا السوداء) أعقب جهود هؤلاء الرواد انتشار المسرحية في مصر، كان أغلبها قادما من سوريا ولبنان، ومن هذه الفرق، فرقة سليم النقاش (1876–1877م) وفرقة يوسف خياط

[1]– السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر. د ط. مصر: (دار المعرفة الجامعية: د ت.) ص 20

* – [2]– أبو خليل القباني احد رواد المسرح العربي السوري ينتسب القباني إلى أسرة تركية كانت تسكن في قونية وهاجرت إلى دمشق، وتخذتها وطنا لها ولد عام 1252 هجريه، تعلم القراءة ومبادئ العلو في احد الكتاتيب، ومنها أنتقل إلى مدرسة ابتدائية وحظر الدروس في المساجد والبيوت، ثم احترف المهنة القباني، وكان ميوله للموسيقى والغناء ويأخذ عن أهل المذاهب ومن أساتذته في الموسيقى ورقص السماح من الشيخ أحمد عقيل الحلبي، وبداء في اشتغال القباني بالمسرح 1865م 1282هـ في ولاية مدحت باشأ على دمشق حوالي سنه 1878له العديد من الأعمال المسرحية المترجمة والمقتبسة ويعد من أول من ساهم في نشأة المسرح العرب. انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847– 1914م. د ط. لبنان: (دار صادر، بيروت: 1999، ص 61/ 62/ 63

[3]– محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي 1847–1914م. ط 3. بيروت، لبنان: (دار الثقافة: 1980م– 1400هـ.) ص115– 116

(1877–1895م) وفرقة سليمان القرداحي (1882–1909م) وفرقة اسكندر فرح (1891–1909م) والجوق الوطني المصري، لسليمان الحداد (1887) وشركة التمثيل الأدبي وسليم أمين عطا الله (1896م) وغيرها. [1]

فكانت مسرحياتهم المؤلفة والمترجمة نمطا من هذه الأنماط الثلاثة التي وصفها النقاش والقباني وصنوع متجهين إلى التراث)) فأصاب المسرحيون العرب إتجاههم إلى التراث العربي القديم يستلهمون منه موضوعات كثيرة، فظهور جوق اسكندر فرح وكان سلامة حجازي أحد أعضاء الجوق، وعمل في مسرح عبد العزيز وقدم روايات مترجمة ومعربة عن (شكسبير هوجو وكورني وراسين ديماس) ممزوجة بالألحان والغناء، وبقيام مسرح اسكندر فرح وسلامة حجازي ظهر إلى الوجود المسرح الغنائي المصري، كان لشخصية سلامة حجازي وصوته القوي الرخيم أثرهما في تدعيم هذا المسرح وإقبال الجماهير للمشاهدة، وكان إلى جانب حجازي جماعة من الممثلين وممثلتين وهما مريم وهيلانه سماط. [2]

وظلت فرقة اسكندر فرح تعمل حتى نهاية صيف سنة 1907م وقدمت مجموعة من المسرحيات المعتادة والجديدة ومؤلفة مثل (الوالدين الشريدين والكابوس ال سيمون وعدل الخليفة ولقاء المحبين) ثم انقطعت الفرقة عن العمل لوفاة شقيق صاحبها، ولم تستأنف العمل إلا في بداية 1909م.

((قدمت الفرقة جهودا متميزة عرفت كيف تتغلغل في وجدان المتلقي العربي من خلال مخزون ثقافي كامن من تراثه، بل قد عرف استلهام التراث العربي منذ بواكير المسرح العربي مع مارون النقاش ويعقوب صنوع الذين وظفوا القصص والتاريخ الإسلامي ليعبر عن موضوعات إنسانية.))[3]

كان القباني على سبيل المثال مثقفا ثقافة عربية ولا يحسن غير اللغة العربية والتركية، لذا اعتمد على القصص والسير الشعبية والعربية، وجعل من المسرح وسيلة متطورة للقص الشعبي كما تأثر أغلبية الكتاب والمترجمين بهذا الاتجاه.

---

[1]– انظر نجيب حداد: المسرح العربي دراسات ونصوص. اختيار وتقديم محمد يوسف نجم: د ط. لبنان: (دار الثقافة بيروت: د ت.) ص المقدمة ج

[2]– انظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسة. ص 115

[3]– حميد علاوي: إشكاليات تأجيل المسرح العربي، أزمة أبداع أم تقصر نقدي، المسرح العربي الميسرة والتحديات. د ط. الجزائر: (المهرجان الدولي للمسرح المحترف، الدورة العربية، منشورات المهرجان، وزارة الثقافة: د. ت) ص 23

((كان هناك الكثير من الكتاب ألفوا مسرحيات دينية أو اجتماعية أو مشومة أي (شامية) وأضف إلى ذلك أسسوا قواعد التأليف المسرحي، ومن بين أوائل المترجمين والمؤلفين مثل حنا منحوري، واسكندر فرح والقسيس توما أيوب وجورج بليط وغيرهم)). [1]

لم تكن هذه المسرحيات تكاد تخرج إلى الجمهور وتلاقي ذاك الإقبال الرائع الذي قوبلت به حتى كانت الأجواق الأخرى تتخطفها، فيمثلها القرد احي والقباني في عصره، ثم الشيخ سلامة وجورج ابيض وأولاد عكاشة بعد ذلك، وتكاد تكون أنجح المسرحيات لنجيب حداد التي قدمت للمسرح العربي في أواخر القرن التاسع عشر. وفي مطلع القرن العشرين سهل المسرح العربي في مصر تطوراً ملحوظاً واقترن بظهور المؤلف المصري والملحن والمخرج والممثل والمدرب بالأسلوب العلمي كما نشأت عدة مسارح عربية في الوطن العربي.[2]

((أما في مجال التأليف المسرحي ظهر في مصر أحمد شوقي إسماعيل عاصم، وفرح أنطوان وإبراهيم رمزي، محمود تيمور، وتوفيق الحكيم وغيرهم.)) [3]

قدم هؤلاء الرواد عددً من المسرحيات التي تقترب من الملودراما الاجتماعية نذكر منها (صندوق الإخاء في 1894م، حسن العواقب 1895م، القديمة 1913م، لإسماعيل عاصم ومسرحيات مصر الجديدة، ومصر القديمة 1913م، صلاح الدين في مملكة أورشليم 1914، وبنات الشوارع وبنات الخدور 1913، المتصرف بالعباد 1917م، لفرج أنطوان، أبطال المنصورة، ودخول الحمام مثل خروجه 1915م، لإبراهيم رمزي المسر[حيات، والعصفورة والقفص 1918م، وعبد الستار أفندي 1918، والهاوية 1921م العشرة الطيبة 1920، لمحمد تيمور، ومسرحيتي الضيف الثقيل، 1919، المرأة الجديدة 1921، لتوفيق الحكيم)غيرهم. [4]

---

[1]– انظر عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي في سورية. المرجع نفسه. ص 17–18

[2]– انظر كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. ط 1. مصر: (الدار المصرية، 1992 م، 1412ه) ص 66

[3]– محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه . ص 12

[4]– انظر السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع نفسه. ص 22

((تميزت هذه الأعمال أسلوب تأليف مصري عربي خالص فكانت صادقة الانتماء إلى الواقع المصري كما أنها أهتمت بمعالجة المشاكل الاجتماعية وكانت تشير بقيام المسرحية الاجتماعية المؤلفة .)) [1]

كما نلاحظ في هذه الأعمال العناية برسم الشخصيات والاهتمام ببناء المسرحية ووضحت حركة التأليف المسرحي وتعدد أصواتها لإيجاد نهضة مسرحية حقيقية تلقى قبولا من الجمهور المشاهد.

2.1.1.1- نشأة المسرح في سوريا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

أن الباحث الراصد للحركة المسرحية في الوطن العربي لابد له أن يتوقف عند البداية الأولى للمسرح في القطر العربي السوري، ويتبع التسلسل الزمني للحركة المسرحية به والنظر إليه باعتباره ظاهرة حضارية فكرية وثقافية تفاعلت معها سوريا وتأثرت به كظاهرة حضارية وفكرية وثقافية أخرى سيما أن أصول المسرحية في سوريا عميقة بجذورها، ومتميزة عبر مسرحها ومتنوعة، وتعد الحركة المسرحية في سوريا تمثل عمقا لمكونات هذا المسرح . [2]

أن البداية الأولى للمسرح في سوريا حسب ما أجمع عليه الباحثوين في المسرح ((بدأت بشكل فعلي وحقيقي في أيام الانتداب الفرنسي في الثلاثينات أو الأربعينات من القرن التاسع عشر.)) [3]

كما تشير أغلبية الكتب والدراسات عن المسرح إن الريادية الثانية تحققت فيه على يد أبي خليل القباني عام 1867م أو قبل ذلك بقليل. [4]

حيث شهدت سوريا المسرح المتجول الذي كان يجوب أبطاله القرى والمناطق النائية بعروض مسرحية، وأشهر هؤلاء الفنانين لهذه الفترة مثل (توفيق سبيعي، وعبد اللطيف فتحي، سلامة الأفغاني، فتحي كعكاتي، أنور البابا، سعد الدين بقدونس) وغيرهم.

---

[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ط 2. الكويت: (سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الأعلى للفنون والآداب الكويت: 1420اغسطس 1999م.) ص 59

[2]- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 10، 11

[3]- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847، 1914. المصدر نفسه. ص 261

[4]- انظر فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام، 1847- 1946. ط 2. دمشق سوريا: (منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية: 1997 م.) ص23

((قدم هؤلاء المسرحيات الشعبية الكوميدية التي تمزج بين الرقص والغناء، وتهدف إلى تعدد بعض الظواهر الاجتماعية وربما كانت مأخوذة في بعض الأحيان من مسرح العرائس. [1]

((كما بدا في سوريا تقديم فن (الكراكوز) بقيادة الفنان محمد حبيب، وكان في دمشق قبل الانتداب الفرنسي عدة مقاهي مثل مقهى (الحكواتي) أخرى (للكراكوز) وثالثه (للمصارعة) ورابعة (للسيف والترس) وخامسة (للرقص) وهكذا)) [2]

يعد المسرح العربي السوري أحد المسارح العربية الرائدة في نشأته في العصر الحديث، وتعود البداية الأولى للمسرح العربي السوري إلى منتصف القرن التاسع عشر ميلادي. [3]

وهذا ما كتبه الدكتور لويس عوض في جريدة (الموند) الفرنسية ذات يوم وذكرها عادل أبو شنب في كتابه (بواكير التأليف المسرحي في سورية) ((يمكن أن نلتمس بدايات المسرح المصري بالمعنى الصحيح للكلمة ابتداء في منتصف القرن التاسع عشر، فقد كون اثنان من مهاجرين الشام، هما [4]* مارون النقاش، أبو خليل القباني فرقا مسرحية في مصر تتكون أساسا من أبناء الشام، وكان يقومان بنفسيهما بتأليف النصوص التي تمثل للمسرح الكلاسيكي الفرنسي، وملامته مع موضوعات مستمدة من التاريخ العربي حتى تاريخ 1896-1900م، وكانا يقومان بالأدوار النسائية علما أنهم أشتهروا بجمالهما.)) [5]

---

[1]- انظرعلي الراعي: المسرح في الوطن العربي. المرجع نفسه. ص172

[2]- فاضل خليل: النشأة والتطور في المسرح العربي. (الحوار المتمدن، العدد 1828. 1618 دج- 2007م) 8.58

[3]- انظر فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام، 1847-، 1946. المرجع نفسه. ص 24

* مارون النقاش: ولد مارون النقاش في صيدا في لبنان في 9 فبراير سنه 1817، وفي 1825. غادر أبوة صيدا إلى بيروت حرصا على تجارته فكان أبوة ذو يسره وجاه فتعلم مارون القراءة والكتابة العربية، وفي سن الثامنة عشر تعلق بتنظيم الشعر حتى فاق اقرأنه، وكان مولعا أيضا بدراسة اللغات والفنون، فتعلم التركية والايطالية والفرنسية، كم تعلم الموسيقى وأتقنها، وكان يقوم برحلات يدرس فيها الأسواق، ويستورد بعض السلع، ويطلع على مظاهر الحياة ويدرس أخلاق الناس وعاداتهم في مختلف البيئات، فسافر الى حلب والشام وغيرها من المدن السورية، وفي سنه 1846سافر إلى القاهرة والإسكندرية ثم ذهب الى إيطاليا، وهذه المرحلة هي التي عادت عليه بالخير، على نهضتنا الفنية الحديثة. فقدم أول مسرحية له، البخيل، سنه 1847.

[4]- انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847- 1914. المصدر نفسه. ص 31 إلى 33

[5]- انظر عادل أبو شنب: بواكير التأليف في سورية. المرجع نفسه. ص 867

وتعرف السوريون على المسرح بالاحتكاك عن طريق مدارس الإرساليات التي دأبت على إقامة حفلات مسرحية، فتعرف الدمشقيون بالذات من خلالها على فن المسرح وأنبهر أحمد أبو خليل القباني فأنشأ دار التمثيل، وأسس منذ ذلك التاريخ ما يسمى بالمدرسة الشامية، كما اتجه أحمد أبو خليل القباني إتجاها جديداً فقد اقتبس موضوعاته من تاريخ العرب، وملآ مسرحياته بالأغاني ولوحات الرقص، فاضطهد في دمشق وانتقل إلى مصر، واستعمل النثر الفني والسجع في الحوار)) يعد القباني مؤسس المسرح الغنائي العربي. [1]

وهكذا أتى تيار الأوبرا والمسرحيات الإيطالية من إيطاليا وفرنسا وجاءت الفرق السورية بالمسرحية الغنائية ومنها الممصرة ترسم الخطوط الرئيسة للمسرح الشعبي في مصر في منتصف القرن التاسع عشر.

((أمتاز مسرح أبو خليل القباني بأنه لم يتقلد بالقالب الغربي للمسرح كما رآه أو كما سمع عنه، إذ قدم المسرح في إطار خارج عن المألوف بعيداً عن المسرح المتداول في الغناء والرقص ورواية الشعر.)) [2]

وقد ساعد القباني علمه بالموسيقى وقرض الشعر على استنباط شكل مسرحي يلائم الذوق السائد، فألف ولحن وأخرج وعلم التمثيل لمن ساعده وعمل معه، فألف مسرحية (زواج الشاعر، استر، هارون الرشيد مع الأميرة غانم بن أيوب، وقوت للقلوب، الأمير محرود نجل شاه لعجم، عفيفة وعنترة، وهارون الرشيد مع أنس الجليل) وغيرها.[3]

لجأ القباني في تأليفه إلى التاريخ العربي يستوحي منه، لم ينطلق من الدافع اليومي وهمومه ولهجاته، وإنما انطلق وكأنه يخاطب أمة واحدة بفصاحتها وتاريخها المشترك وارثها الشعري الضخم، قوبل مسرح القباني من بعض الناس بالجد والاهتمام، والبعض الآخر رآه كهيئة من هيئات السلطة، والبعض الآخر باللامبالاة.

---

[1]– انظر محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 10–11

[2]– عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش الى توفيق الحكيم. ط 1. بيروت لبنان: (دار الفارابي: 1999م.) ص 65

[3]– انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847، 1914. المصدر نفسه. ص 64 – 65

((واجـه مسـرح القبـاني عـدة عقبـات منهـا عـدم تـوفر العنصـر النسـائي لكـن القبـاني واجههـا بكـل شجاعة وبذل نفسه من أجل تأسيس المسرح، فلاقى اضطهاد واستنكار قوبل به، فهاجر إلى مصر ولكنه واصل إبداعه في المسرح فألف وأخرج عدداً من المسرحيات.)) [1]

لقد انتشر المسرح في عدد من المدن السورية ومنها مدينة حمص، كان من بين أهداف المسرح وغايته في مدينة حمص الوعظ والإرشاد والدعوة إلى التعلم والحرية وإيقاظ الهمم وزكا الروح القومية، وفضح السلطة السياسية القائمة على الظلم والقمع في جميع المدن السورية، وبعد ذلك واصل المسرح مساره من دمشق وحمص إلى أكبر المدن السورية قد ولجت عالم المسرح، وظل المسرح السوري يصارع المستعمر الفرنسي الذي يتعرض للمسرحيين ويصادر أعمالهم كما فعل مع [*2]مراد السباعي وعبد الوهاب أبو السعود وغيرهم.

((كان [*]مراد السباعي وهو أعلا نموذج لبناء النص المسرحي المتقن الرفيع المستوى في سوريا في هذه المرحلة، كان يحرص على تقليد الدمار الفرنسي بإتقان شديد أما [**]عبد الوهاب أبو السعود الدمشقي

---

[1]– أحمد زلط: مدخل إلى علو م المسرح. ط1. مصر: (دار الوفاء الدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية: 2001م.) ص77

* مراد السباعي: ولد السباعي في حمص عام 1914 وفي مقتبل عمره دعي الى الاشتراك في مسرحية (في سبيل التاج) مع فرقة اتخذت التمقيل وسيلة للوقوف في وجه المستعمر الفرنسي فقدمت مسرحيات عربية وفرنسية يغلب عليها الطابع الفكاهي، كما اشترك بعدها في تمثيل عدد من الأدوار في مسرحيات عده منها (الكابورال سيمون، مريض الوهم، اللصوص وماريوت. وغيرها) لتاليف كتاب غربيين، بداء الكتابة للمسرح عام 1930، ومن مسرحياته (سكرة، ضابط عثماني ضحية الخادم، ابن الأرض، الحاج عبد القادر، وجوه واقنعة، شيطان في بيت، مشكلة الراتب، الثرثار، الشحاذ، الموظف، الصحفي وغيرها) توفى عام 2002. انظر خالد عواد الأحمد: (مراد السباعي، مبدع جرئ عشق الانسان ودافع عن قيم الخير والحق والعدالة.) زمان الوطن. سوريا. جريدة سورية تاسست 2005 (13–[2]– 2014، تاريخ الدخول الجمعة 18–[2]– 2015 الساعة 2: 10) ص 1

**عبد الوهاب أبو السعود: عبد الوهاب أبو السعود (1897- 1951) ولد عبد الوهاب أبو السعود (الرائد الثاني بعد القباني) في مدينة نابلس الفلسطينية عام 1897، هاجر مع عائلته إلى مدينة صيدا اللبنانية، تعلم القراءة والكتابة فيها على يد الشيوخ، فأرسله والده إلى القاهرة لدراسة تعاليم الدين وفقه اللغة الإسلامية في الأزهر، كما خطط له والده بأن يصبح رجل دين، إلا أن أبا السعود كان متأثراً بتلك الفرقة المسرحية الزائرة إلى صيدا عندما كان صغيراً، وهو يحلم بالفن، ويميل إليه، فتعلق بالمسرح وتحمل في سبيله كل ما يمكن أن تفرزه بنية مجتمع متخلف من مضايقات ومعوقات وحواجز نفسية وأخلاقية. فارتاد صالات المسارح في القاهرة، وتعرّف على سلاطين الفن المسرحي هناك، وعمل في فرقة جورج أبيض الذي كان قادماً من باريس حاملاً معه مشروعاً مسرحياً تنويرياً، وبدأ بتمثيل بعض الأدوار في العروض التي كان يقدمها

فقد التحق بفرقة جورج أبيض عام 1911م ولما نشط عمله المسرحي منذ بداية للثلاثينات القرن العشرين نقل نصوص جورج أبيض للأجنبية وأسلوبه في التمثيل وبناء العرض المسرحي وتعلموا الكثيرين من العاملين في المسرح السوري أصول الفن ومبادئه في هذه المرحلة بذات.)) [1]

بعد أن وصل الاتجاه السوري المسرحي إلى مصر توفرت له عدة عوامل، منها حرية الفكر ووجود مسرح وجمهور، وهي أسباب لم تتوفر في سوريا في عهد الفرنسيين، فكان يمثل فيها أسلوب لبنانية ومصرية وسورية وكانت أهدافه نقل المسرح الفرنسي الكلاسيكي، فكان توجد آثار * (موليير وكور ناي وراسين).

((إن سوريا قد تأثرت بالثقافة الفرنسية عن طريق الاستعمار والهجرة وكانت تكثف نفسها في الأسلوب الكلاسيكي، واختار كتابها من التراث الإغريقي صورا إنسانية لا تقيدها حدود ولا زمان ولا حكاية، وإنما قوامها غيرة وطنيه وتضحية في إطار من الشعر الرفيع.)) [2]

فكانت البلدان العربية كمصر وسوريا تبحث عن نفسها وتسعى لإحياء قيمها الوطنية والقومية، اختار كتاب مصر وسوريا المؤلفات التي تبحث عن روح الفداء والوطنية في جوهرها تدافع عن الكرامة والوفاء والإخلاص وغيرها، وتتهجم على الظلم والاستبداد والخيانة، وقد تزاحموا على كل ما هو مصيري من تلك الأنواع التي أصبحت هدفهم الأول والأخير، ونقلها إلى العربية ثم إلى اللهجة العامية حتى يفهمها الشعب وتتصل اتصلا وثيقا بالآداب والتراث القومي العربي وتندمج مع أحاسيس الشعب. [3]

جورج أبيض، وما أن يمر عام حتى استدعاه والده من القاهرة بعد أن علم أنه يرتاد أماكن اللهو والتسلية، عاد أبو السعود إلى صيدا المحافظة التي لا تفسح له المجال بممارسة نشاطه الفني فيها سوى الرسم.واقتبس عددا من الاعمال المسرحية العالمية كما الف عددا من الاعمال المسرحية منها (وامعتصماه، ميلاد محمد، فتح عمورية، خولة بنت الازور، جاب عثرات الكرام) وغيرها من المسرحيات المستمده من التاريخ. انظر عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي. المرجع نفسه. ص 23الى 32

[1]– فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام 1847– 1946. المرجع نفسه. ص158– 159

* موليير وكور ناي وراسين: سيتم التعريف بهم لاحقا

[2]– هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي.د ط. بيروت– لبنان: (دار الكتاب اللبناني: 1981م.) ص 71

[3]– انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث1847–1914. المصدر نفسه. ص 94 إلى 96

سبق التعريف به. مارون النقاش سبق التعريف به *

وقد سار المؤلفون المصريون بعد ذلك على النمط السوري اللبناني في التأليف ومن ثم أصبحت تنقل إلى العربية نقلا أمينا في موضوعات تلائم العصر وتعمل في سبيل النهضة العربية، وتمخضت هذه الحركة عن مسرح وليد والذي استمد موضوعاته من التراث العربي القومي تناسب وعي جديد، فظهرت موضوعات مقتبسة من تاريخ العرب الجاهلي ومن حياة العرب ومثلهم العليا مثل (الف ليلة وليلة) بألوان حلوة واقعية ومن التاريخ الإسلامي وعملت تلك الموضوعات على إبراز المثل العليا والأخلاقية توضح هذه الميزة، مثل مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل البازجي 1876م.

3.1.1.1- نشأة المسرح العربي في بقية الأقطار العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

تعد لبنان إحدى الأقطار العربية التي استعمرت من قبل الاستعمار الفرنسي فبلا شك أن هذا القطر العربي قد عرف شكل المسرح الحديث بواسطة العروض المسرحية الفرنسية التي كانت تقام في لبنان والتي كانت تقدمها فرق مسرحية فرنسية، ولكن البداية الأولى لنشأة المسرح اللبناني تعود إلى محاولة مارون النقاش الأولى عام 1847م. تم اقتباس مسرحية (البخيل) عن المؤلف الفرنسي موليير وعرضت عام 1848م ((يعد مارون النقاش أول من أسس فن التمثيل باللغة العربية، فألف عددا من المسرحيات أهمها (أبو الحسن المغفل، هارون الرشيد، الحسود السليط) وغيرها. [1]

فالرائد مارون النقاش وبقية من نقل عن المسرح الغربي قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له أدوار أمامية وتقام في مقدمته (كمبوسة للملقن) توهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فالصقوها حيث لا حاجة إليها.

وقد امتاز الرواد بثقافتهم البرجوازية التي تبغي أرضا طبقية معينة من المجتمع ليست هي الطبقة الشعبية، لذا لم يستطع هؤلاء الفنانون خلق مسرح أصيل، إلا أن هذه البداية ورغم غرابتها عن الطباع العربية تثبت بداية المسرح العربي المعاصر، أي منذ محاولة مارون النقاش 1847م [2]

---

[1]- انظر محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص11

[2]- انظر عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش الى توفيق الحكيم. المرجع نفسه. ص 31

أما الأن فلا يسعنا إلا أن نأسف لعدم ولادة شكسبير عربي كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله وسلوكهم في الشكل الفني التراجيدي، والتي من خلالها نستطيع أن نثبت بعض المؤشرات الضرورية الواضحة لهذه البداية المعاصرة التي بدأت في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، والتي كانت نقلا واضحا عن الحضارة الغربية والتأثر بها فقد انتعشت في ظل الاستعمار الذي حكم الوطن العربي (عثماني، إنجليزي، فرنسي، إيطالي) فتراوحت البداية من الأعوام 1847م – 1870م والثابت أن المسرح العربي المعاصر بدأ في لبنان وسوريا وهذه البداية يمكن تلخيصها بأربع مراحل منذ عام 1847 حتى 1917م.

المرحلة الأولى: محاولة مارون النقاش منذ عام 1847م، حين اقتبس مسرحية (البخيل) عن موليير وقدمها عام 1848م بنفس الاسم وسميت مرحلة التعريب من الأدب الغربي. [1]

المرحلة الثانية: الترجمات حين نقل شبلي ملاط مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرق العواطف) وكذلك ترجم أديب إسحاق مسرحية (أندروماك) عن رأسين.

المرحلة الثالثة: هي مرحلة التي من خلالها كتب نجيب الحداد مسرحية (حمدان) والتي استمدها من حياة عبد الرحمن الداخل.

المرحلة الرابعة: مرحلة الواقعية الاجتماعية وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران والذي كتب مسرحية (أرما ذات العماد) ومسرحية (الأبا والبنون) لميخائيل نعيمة عام 1917م. وهذه المرحلة دخلت لبنان عن طريق أدباء المهجر في أمريكا. [2]

((فالمسرح اللبناني انتقل من لبنان إلى مصر على يد [3]*سليم النقاش في آخر السنة 1878م تصاحبه فرقة التمثيل وتصاحبه مسرحيات عمه مارون النقاش مثل مسرحية (البخيل، أبو الحسن المغفل،

---

[1]– محمد الصادق عفيفي: الفن القصصي والمسرحي. ط 1. المغرب: (دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع: د ت.) ص161

[2]– انظر فاضل خليل: النشأة والتطور في المسرح العربي. (الحوار المتحد، العدد 1828، 2007/02/16) س 1.01.

* سليم خليل النقاش هو ابن اخو مارون النقاش واحد تلاميذه من لبنان احد الرواد الأوائل في نشأة المسرح العربي كون فرقة مسرحية في بيروت، وتعد أول ترائس الفرق التي وفدت إلى مصر 1876–1877. ترجم وألف العديد من الأعمال المسرحية. انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي . المصدر نفسه . ص 200 – 201

[3]– انظر محمد يوسف نحم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1884– 1984. المصدر نفسه. ص 44 – 45

والسليط الحسود) وترجم (أوبرا عايدة) إلى اللغة العربية محافظ على طبعها الغنائي واقتبس من الفرنسية (هوراس) لكورني ومسرحية (ميتريدات وغراب الصدف) لراسين.))[1]

وقد شجعه الخديوي إسماعيل على تكوين فرقه والقيام بالتمثيل، ابتداء عمله في الإسكندرية وهناك دعي صديقه أديب إسحاق ليشد أزره، وكان أديب قد ترجم من قبل مسرحية (أندروماك) لراسين، فلما قدم إلى الإسكندرية قدم عددا من المسرحيات، ثم ترجم مسرحية (شارلهان) وقد أعجب بها المصريون كثيرا، ثم اشترك مع سليم النقاش في تأليف المسرحيات وتمثيلها، ولكنهما وجدا بعد فترة أن عملهما هذا لا يعود عليهم بربح وأنهما لم يصادفا النجاح بما يبشر بمستقبل زاهر، فانصرفا إلى الصحافة سويا واتصلا بجمال الدين الأفغاني تاركين فرقتهما إلى يوسف خياط الذي عمل معه الشيخ سلامة حجازي في بداية حياته التمثيلية كما عمل مع سليمان القرد احي الذي احتفل بفرقة يوسف خياط. [2]

وتكونت فرق مسرحية بعد آل النقاش في لبنان مثل (مدرسة دير الشرفة) ومن المسرحيات التي مثلت على مسارحها (ادم وحواء) ومثلت لأول مره سنة 1868، وكذلك مسرحية (يوسف الحسن بن يعقوب) ومثلت سنة 1869، وكذلك مسرحية (ملك فارس) نقلها الخوري يوسف (معمار باشا) ومثلت سنة 1884م.

((كما عرضت عده مسرحيات في المدرسة الوطنية التي أسسها بطرس البستاني سنه 1863، مثل مسرحية (يوسف الحسن سنة 1865، ومسرحية، تاليماك) وقد اقتبسها سعد الله البستاني وغيرها.)) [3]

أما بقية الدول العربية في أواخر القرن التاسع عشر كانت ما تزال تمارس الظواهر الدرامية الشعبية والذي ظل قسم منه مستمر حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وما زال جزء كبير منه يمارس حتى الآن مثل (الكاوليه، الفجر، الكركوز، خيال الظل، وغيرها) وكانت هذه الظواهر سببا في ظهور أشكال مسرحية أخرى مثل الإخباري، السماح، حفلات الذكر، المولود، في الشرق العربي ومسرح البساط، صندوق العجائب، المداح، الحكواتي، إسماعيل باشا، هذا في المغرب العربي.

---

[1]– انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847– 1914. المصدر نفسه. ص 95 1

[2]– انظرعبد الرحمن ياغي. في الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم. المرجع نفسه. ص 941

[3]– محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث1847– 1914. المصدر نفسه. ص 52 1

2.1.1- المسرح العربي في النصف الأول من القرن العشرين

يعد أوائل القرن العشرين البداية التي تبلورت ملامح خاصة بالمسرح العربي، وانجذبت الطبقة المتوسطة لفن المسرح وظهر مؤلفون وممثلون ومخرجون ومنتجون عرب.

فظهر أمير الشعراء أحمد شوقي في ميدان المسرح الشعري بمسرحية (مصرع كليوباترا) تؤكد دور المسرح في الحياة الأدبية فنا قائما بذاته.

أصبح فن المسرح من أهم الفنون الأدبية في بعض المجتمعات العربية، ونظرا لتوجه اهتمام معظم الأدباء والكتاب نحوه، لإن الفن المسرحي يمنح شهرة أكثر من غيره من الفنون الأدبية.

1.2.1.1- المسرح في مصرفي بداية القرن العشرين

تطورالمسرح في بداية القرن العشرين في مصر على يد الشيخ سلامه حجازي والذي كان أحد ممثلين جوق اسكندر فرح، فبدا الشيخ سلامه جهاده الفني محدود الثقافة فكان مقرى ويأذن للصلاة في مسجد الإسكندرية وعلى مر الأيام حاول تنمية ثقافتة الفنية وتتلمذ على يد أحمد أبي خليل القباني الكاتب السوري واستوعب ألحانه وكذلك حافظ على الموروث من التواشيح وحصل على شهادة الملحنات الغنائية من دار الأوبرا في خلال المواسم التمثيلية الأجنبية. [1]

((انفصل الشيخ سلامه عن جوق إسكندر فرح فاتبعه رفقاؤه ولم يبق في الجوق إلا اسكندر فرح وحده، وأسس الشيخ سلامه جوقه الخاص عام 1905م في المسرح الذي عرف باسم دار التمثيل العربي، وكان هذا الجوق له وثبه جديده للمسرح المصري.)) [2]

وهذه أشارة واضحة تبين إن بداية القرن العشرين كان نجم المسرح الغنائي في ارتفاع بفضل سلامه حجازي والذي كون فرقتة الخاصة عام 1905م، في مدينة القاهرة واستمر العمل حتى عام 1914م)) حاول حجازي في مسرحه إن يجمع بين تقاليد المسرح الغنائي وبين تقاليد المسرح الدرامي كما حاول أن

---

[1]- انظر كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. تقديم مختار الدسوقي: ط 1. القاهرة، مصر: (الدار المصرية ألبنانيه: 1412هـ /1992م.) ص72

[2]- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية. المرجع نفسه. ص 105

يطوره، واستطاع أن يحدد أساليب الإخراج والتمثيل والأداء والألحان، كما استعان بالعديد من كتاب العصر للترجمة والتأليف في مصر واستفاد من المسرحيات الجديدة العالمية والعربية.

((ويعد حجازي أفضل من أدخل ما يعرف بإلقاء الحكاية الشعريه أو(وقائع الحال) التي كان بنضاله وبعض الشعراء من قبيل (المونولوجات) ومن القصائد التي القيت في موسم1907م (القمار، فتات العصر، الأزمة المالية، الأزبكية) .)) [1]

ويبدو من أسمائها إنها كانت تعالج بعض المشكلات والظواهر الاجتماعية الضارة التي كانت تتسرب إلى المجتمع المصري من خلال الإحتكاك بالأجانب الموجدين في مصر، وبهذه القصائد أو(وقائع الحال) استطاع حجازي أن يؤكد على دور المسرح من ناحية والإهتمام بقضايا الجماهير كما استطاع أيضا بلباقة وحسه الشعبي، أن يدخل ما يعرف بالفواصل الضاحكة على العروض المسرحية الجادة، وهي فواصل ارتجاليه تعد نواة للمسرح المصري، وامتدادا لفن المحبطين المرتجل، كما ظهر في هذه الفترة نجم المسرح التراجيدي الجاد على يد الفنان جورج أبيض، أول مبعوث من مصر لدراسة المسرح في فرنسا، عقدت علية الآمال بعد عودته من باريس وكون جوق جمع فيه أفضل الممثلين، الذين كانوا يعملون في الأجواق الأخرى، وراح يعرض في الاوبراء، سواء بالفرنسية بجوقة الذي فيه بعض الفرنسيين الذين حضروا معه، أو بفرقتة العربية، ولكي يزيد من مساحة المكاسب والشهرة، قرر النزول إلى الأرياف ومن مسرحياته (لويس الحادي عشر، أوديب الملك، عطيل) وغيرها. [2]

وكان جورج أبيض ذكيا في اختياره وتجميعه فئة مرموقة من الكتاب والمثقفين أمثال إبراهيم رمزي، وفرج أنطوان، ومحمد لطفي جمعة وغيرهم ساعدوا على نجاح جوقة وزدادت شهرته.

فبإتحاد جوق جورج أبيض مع جوق عكاشة كونا فرقا جديدة، ضمت كبار ممثلي تلك الفترة وذلك في مارس 1913م ومثل الجوق الجديد على مسرح الاوبراء بعض المسرحيات القديمة منها (الساحرة، الإفريقية، عيشة المقامر، عايدة، برج نل، نابليون، ومصر الجديدة) وغيرها.

---

[1]– محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي. المصدر نفسه. ص138

[2]– انظر محمد الفيل: روية وبيان حالة المسرح العربي. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب: د ت.) ص131

((يعد جورج أبيض الرائد الأول للمسرح الفني في مصر، الذي كون شخصيته الفنية، بما تعلمه على يد أساتذة هذا الفن في فرنسا، وبتجاربه المتصلة على المسرح العربي المصري، وصف الناقد الفرنسي (الآن، Alain) بأنه الملك الذي يستطيع أن يتحكم في جمهوره كما يشاء، وسلاحه على ذلك قدرته في التعبير.)) [1]

كما شارك إبراهيم رمزي في المسرح، بمسرحيات هزلية فكاهيه باللهجة العامية بعنوان (دخول الحمام مش زى خروجه) وله مسرحيات جدية وباللغة الفصحى مثل مسرحية (الحكم بأمر له، وأبطال المنصورة والبدوية) أما فرح أنطوان فله مسرحيات مثل (مصر الجديدة ومصر القديمة، وبنات الشوارع، مسرحية صلاح الدين ومملكه ارشليم) وغيرها. [2]

وهكذا بدأت النظرة إلى المسرح تصبح نظرة جدية فأقبل المثقفون على إنشاء الفرق المسرحية المختلفة ومنها جمعية أنصار التمثيل عام 1912م. والتي كانت تظم عبد الرحمن رشدي وسليمان نجيب، ومحمد عبد الرحيم، ومحمد تيمور، وأحمد رامي، كما أسست فرقة التمثيل العربي 1921م. التي كان يكتب لها أمين الخوري، وفرقة عبد الرحمن رشدي عام 1917م. وفرقة نجيب الريحاني ومعه عزيز عيد 1916م. وفرقة رمسيس والسيدة فاطمة رشدي وغيرها من الفرق التي تكون في ذلك الوقت.

((اجتذبت هذه الفرق أنظار الجمهور العريض وأنصار المثقفين معا، كما نجحت في أن تؤسس للمسرح مؤسسة محترمة في تربة البلاد، فالتف حوله عدد من المع المثقفين المصريين آنذاك، يتابعون أعماله وينقدونها منهم طه حسين والدكتور محمد حسين هيكل والعقاد والمازني ومحمد التابعي وغيرهم .))[3]

وفي عقدي العشرينات والثلاثينات كانت جهود (زكي طليمات) تتحول إلى أهمية وضع دعائم البيت المسرحي الحكومي، وأتاح له العمل الرسمي لإنشاء هيكل إداري حكومي للفرق المسرحية وإدارتها، ووضع البداية الأولى في الإدارة المسرحية بوزارة المعارف (كانت هي التعليم والثقافة والإرشاد يومئذ) وعمل على

---

[1]– محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847–1914. المصدر نفسه. ص 159

[2]– انظر عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية. المرجع نفسه. ص113

[3]– حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960– 1970، والتأثير الغربي عليها. ط 1. بيروت، لبنان: (دار الآداب: ابريل 1983 م.) ص 11

أن تكون معاهد الفنون على أسس علمية متجددة، أسهم فيها بالتأصيل والتدريس والإخراج، في مصر وبعض الأقطار العربية. [1]

كما ظهر في المعاهد مجلات متخصصة في النقد المسرحي منها (التياترو ومجلة المسرح) وتوجهت هذه الجهود بإنشاء معهد الفنون المسرحية 1931م، وقيام الفرقة القومية للتمثيل التي كونتها الدولة بإشراف مباشر لها في أغسطس 1935م، وانضم إلى صفوفها خيار الممثلين، وجعلت أدارتها للشاعر خليل مطران الذي كان قد أتحف المسرح بترجمته المتميزة لبعض مسرحيات شكسبير. [2]

وشهد عقد الخمسينات نهضة الدراما المصرية التي بلغت ذروتها في الستينات، فقد أيقظت ثورة 1952م المشاعر الوطنية بين المصريين، وأحدثت تغيرات كثيرة في السياسة والثقافة والمجتمع، وهذه التغيرات بدورها هيأت للكتاب المسرحيين مادة جديدة، وبالإضافة إلى ذلك ساندت الحكومة آنذاك المسرح، واستخدمت المسرح طريقة فعالة في الدعاية والتثقيف.

((لقد برز في النصف الأول من الخمسينات كتاب أسسوا مبادئ كتابة الدراما في الثلاثينات والأربعينيات، ويمكن تصنيف مسرحياتهم إلى مسرحيات تاريخية وسياسية واجتماعية، ثم مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية.))[3]

وهكذا شهد المسرح المصري قبل الستينات وبعدها عددا من الكتاب المسرحيين الذين قادوا المسرح في مصر بمدارس متنوعة، تأخذ الإطار الواقعي، كما ظهر نعمان عاشور بالواقعية الاجتماعية، كما ظهر عدد من الكتاب المسرحيين مثل عزيز أباظة، محمود تيمور توفيق الحكيم علي أحمد باكثير، ويوسف إدريس، ولطفي الخولي، والفريد فرج، وسعد الدين هبه، وميخائيل رمان، وعبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم. [4]

---

[1]– انظر أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح. ط 1. الإسكندرية، مصر: (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر: 2001م.) ص 82

[2]– انظرعبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي. ط 1. مصر: (دار المعرفة للطباعة،، مصر: د ت.) ص 44

[3]– كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي. المرجع نفسه. ص 181، 182

[4]– انظرالسعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر .د ط. مصر: (دار المعرفة الجامعية: د ت.) ص 24

وأهتمت الدولة بالمسرح ممثلة بوزارة الإرشاد القومي ومن بعدها وزارة الثقافة، بدور المسرح إعلاميا وتثقيفا فأنشئت المؤسسة العامة المصرية لفنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية عام 1959م، وكذلك الأدارة العامة للثقافة الجماهيرية في منتصف الستينات، كما أرسلت البعثات من الفنيين والموسيقيين إلى الخارج لدراسة كل ما يتصل بفنون الأداء.

2.2.1.1- المسرح في سوريا في بداية القرن العشرين

في بداية القرن العشرين اختلف الوضع عن القرن التاسع عشر، ففي القرن التاسع عشر كانت الفرق المسرحية السورية تسافر إلى مصر، وفي القرن العشرين انقلبت الآية وبدأت الرحلة المعاكسة من مصر إلى سوريا.

((الفرق المسرحية المصرية التي سارت على نهج القباني في المسرحية الغنائية أخذت تزور دمشق وبعض المدن السورية أحيانا، فيشير عادل أبو شنب على هذه الرحلة المعاكسة حين يقول ((فكإن المدرسة الشامية التي غادرت دمشق مضطهده إلى مصر عادت إلى مسقط رأسها من جديد.)) [1]

يقصد عودة المسرح والمسرحيين السوريين لنشاطهم من جديد، ويقدر عدد الفرق المسرحية المصرية التي زارت سوريا حوالي ثلاثين فرقة، قامت بعضها بعدة زيارات، وقد يصعب تعدد الرحلات التي قامت بها الفرق المصرية إلى سوريا قبل الحرب العالمية الأولى فقد أختلف المؤرخون فيما بينها وبين التي جاءت بعدها.[2]

لكن أهمها كما تؤكد المصادر فرقة الشيخ سلامة ((كانت فرقة المطرب الشيخ سلامة حجازي الذي كان يؤدي الغناء العربي في عصره، فقد جاء إلى سوريا في الأعوام التالية 1906، 1908، 1909، 1911م وفي الرحلة الثالثة أصيب شقة الأيسر وكان لهذا الخبر المؤلم صدى عميق في الصحف

[1]- عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي في سوريا. المرجع نفسه. ص 20

[2]- انظر فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام 1847/ 1946م. د ط. سوريا: (منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية: د ت. ص 115

السورية واللبنانية التي كانت تصدر آنذاك، وهو دليل على المكانة التي كان يتمتع بها الشيخ سلامه في نفوس أبناء هذا البلد، وقد جاء في المقتبس الدمشقية بتاريخ 20 يوليو تموز عام 1909 ما يلي ((أصيب الشيخ سلامه حجازي أول أمس بفج في جانبه الأيسر نقل من الحديقة التي كان فيها، وعرض الشيخ سلامة خلال هذه الرحلات الأربع مسرحياته الشهيرة التي كان يعرضها في مصر ومنها(هاملت، زنوبيا، صلاح الدين، غرام وانتقام، الرجاء بعد اليائس، شهداء الغرام، روميو وجوليت) وغيرها.

وهكذا يمكن القول إن البداية الثانية للمسرح في دمشق كانت عام 1912م على يد الرائد الثاني للمسرح السوري عبد الوهاب أبو السعود ((وبرغم توقف الفرقة بسبب ظروف القائمين عليها وسبب اشتعال الحرب، فلقد ولدت الفرقة على أرض صلبة، وسوف تعود إلى الحياة بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، وتلك إحداث أخرى في مسار المسرح السوري.)) [1]

كان من الطبيعي إن يتوقف النشاط المسرحي السوري أثناء فترة الحرب وأن يتجلى النشاط المسرحي الوطني، ليساند السياسي والعسكري عن تفجير مسرح مدهش، فكان عام 1919 / 1920 م حقبة نشاط مسرحي كبير.

تعد فترة الاستقلال التي تلت خروج الأتراك من سوريا حتى الثورة السورية الكبرى عام 1925 م. مهدت لنشأة ما يمكن تسمية الأدب المسرحي الحديث، وهي تلك المحاولات التي كان يجود بها في تلك الفترة الهواة من المؤلفين والشعراء والكتاب، وأيضا الفنانين والممثلين، وكانت هذه البواكير الحديثة، مرحلة جديدة في حياة الفن المسرحي السوري العربي، والأدب السوري، وكانت هذه البواكير تحمل طابع عصرها وبيئتها كما تحمل مميزات مؤلفيها وكتابها.

إن الملامح العامة للمسرح في سوريا كانت واحدة وعم النشاط المسرحي الممتد على سوريا كلها سواء في المدن التي خطها المسرح خطوة واسعة، أو المدن التي كان يحبو فيها، لكن إشتمال الحركة المسرحية على ملامح عامة لا ينفي على الإطلاق النشاط المسرحي السوري في كل مدينة واتخذ سماتا خاصة به يجعله يختلف عن سمات المدن الأخرى.

---

[1]– فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام 1847 / 1914م. المرجع نفسه. ص156

إن كل ما تقدم من حديث عن الحركة المسرحية في سوريا منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، يؤكد امراً أساسياً هو النضال السياسي الوطني، ولما عاد المسرح من جديد كان لابد من قيام فرق مسرحية جديدة تنهض بعبء العمل المسرحي.

((نشاء جيل جديد يحمل على عاتقة رسالة المسرح ماعدا عبد الوهاب ابو السعود وتوفيق العطري كانا من الجيل القديم.)) (1)

توقف المسرح السوري بعد خروج الفرنسيين عام 1946م حتى بداية الستينات، ولكنه لم يتوقف كاملا، ولم تنحل فرقة المسرحية، وكل ما يجرى علية أنه تراجع تأثيره في الحياة الاجتماعية، لأن رواده كان لهم عدو واضح هو المستعمر الفرنسي الذي خلق وجوده حالة اجتماعية وسياسية معينة.

وتابعت النهضة السورية للتمثيل العربي مع مؤلفين مصريين بمسرحية (شهامة العرب) تأليف علي أنور التي تعيد مسيرة عنترة وعبلة، وقد استمروا على هذا الاتجاه، فقدمت العديد من العروض المسرحية السورية في النصف الأول من القرن العشرين في عدد من المدن السورية وظهر عدد من الكتاب لبوا الاتجاه الاجتماعي الجديد الذي يبتعد عن السياسة ويخوض المعركة الاجتماعية ضد التخلف والجهل والأمية والجوع مثل مسرحية (فظائع المنجمين) التي كتبها رضا صافي في حمص عام 1931م و(الطبيب المحامي) التي كتبها وصفي الملاح في دمشق عام 1932م و(فضائع المرأة) التي كتبت في حلب في الثلاثينات تعد أول المسرحيات الاجتماعية التي كتبت في هذه المرحلة.

إن المسرح السوري في بداية الستينات أنقسم إلى قسمين هما المسرح الجاد أو الراقي كما يسمى في هذه المرحلة، والمسرح التجاري الذي كان يسمى المحترف، وعلى الرغم من تغيير المشاكل والهموم التي يعالجها المسرح منذ الستينات، فان الهم الاجتماعي والهم القومي سيكونان العامل الحاسم في كل ماسيكتبه الكتاب المسرحي.

3.2.1.1- المسرح في الجزائر في بداية القرن العشرين

إن النشأة الأولى للمسرح الجزائري تعود إلى زيارة فرقة التمثيل المصري لجورج أبيض للجزائر حيث قدمت الفرقة المذكورة عرضين مسرحيين للمؤلف نجيب حداد مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) ومسرحية

---

(1)– فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام 1847، 1914. المرجع نفسه. ص 2141

(ثارات العرب) رغم أنها لم تحظ بالحفاوة والإقبال المطلوبين , لاكن كان لها واقع حسن لدى بعض الجزائريين الذين استوحاهم فن التمثيل. [1]

كانت أول جولة لفرقة جورج أبيض المسرحية إلى تونس فحطت الرحال بتونس حين لقيت نجاحا منقطع النظير ثم تابعت جولتها إلى الجزائر لكن الجمهور الجزائري لم يتفاعل مع فرقة جورج أبيض، ويعود ذلك إلى أن الجمهور لم يكن يهتم بالمسرحية نظرا لظروف مريرة يعيشها، وثانيا لأنها كانت باللغة العربية الفصحى، والسبب الأخير((أن قاعات المسرح التي أنشأت كانت تبعد عن الأحياء نفسها وعن مساكن مواطنيها كما كان الكثير من الجزائريين يجهلون أصلا هذا المسرح ويجهلون الطريق التي تؤدي إليه، ويمكن أن السبب الذي أدى إلى فشل مسرحية جورج ابيض عام 1922م والتي كانت تهدف إلى نشر المسرح في شمال إفريقيا هي عدم مبالاة الجمهور الذي بدا له أن المسرح غير وفي للتقاليد، وزيادة على ذلك فأن جمهور العاصمة لم يكن معدا ولا مكونا لتقبل المسرح . [2]

ويشار أنه يمكن زيارة فرقة مصرية أخرى سبقت تاريخ زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر هي فرقة سليمان القرداحي سنة 1908م.

كما كان دور الأمير خالد في الحركة الوطنية الجزائرية والمساهمة في تطويرها له دور مركزي يقره كل المؤرخين للواقع الجزائري ((إن دوره في تأسيس المسرح الجزائري هو دور رائد تؤكده مختلف المراجع، ويذكر إن الأمير خالد زار تونس في 10 ديسمبر 1912م اتصل خلالها برجال الثقافة التونسيين واتفق معهم على تبادل الزيارات فيما بين الفرق التونسية والجزائرية، وزارت أول فرقة تونسية الجزائر مابين 15 و25 فيفري سنة 1913 .)) [3]

---

[1]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. المرجع نفسه . ص 473

[2]– انظر بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. د ط. الجزائر: (المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب: د ت.) ص 13– 14

[3]– انظر احسن ثليلاني: (توظيف التراث في المسرح الجزائري) اشراف الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورتة: أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث. قسم اللغة العربية، كلية الاداب واللغات، جامعة منتوري – قسنطينة. الجزائر: 1430هـ–1431هـ – 2009–2010. ص 27 – 28

وتأسست أول فرقة مسرحية جزائرية في مطلع العشرينات خلال سنة 1921م , تحت أسم جمعية (الآداب والتمثيل العربي) وقد يكون لهذه الجمعية بدايات سابقة لأفرادها الذين ما جمعتهم فرقتهم هذه إلا بعد ما تعاطوا التمثيل كأفراد بنوادي جزائرية أو فرق أخرى سبقت ذلك بعوام.

ويقول الأستاذ مصطفى كاتب في تفسير هذه الظاهرة المسرحية الجزائرية ((إنه بينما ارتبط المسرح في المشرق العربي بالترجمة، أي ترجمة المسرحيات العالمية وتعريبها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة، ارتكز على جهود المثقفين العرب وعكس اختيارهم وأذواقهم، لكننا نجد الوضع في الجزائر يختلف، إذ إن ظهور أول اكتشاف للمسرحية المسجلة على اسطوانات وكانت غنائية وهزلية اجتماعية.))[1]

ظهر المسرح الجزائري من خلال العرض الشعبي، مرتبط بأذواق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت تقدم المسرحيات في المقاهي وفي الأحياء المزدحمة بالسكان، وبهذا الشكل أو بأخر، يعد مسرح تجاري أي أنه ينتمي إلى المحترفين سواء كانوا فنانيين أو منظمين عروض مسرحية، ولذا كان يلبي المسرح مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية ألأصيلة، كما أنه مسرح ارتبط بالغناء، واللغة الخفيفة قادر على توصيل الفكرة والتعبير الفني، وإرضاء ذوق الجماهير، وكان الغناء مرتبط بالفكاهة ولذا غلبت علية سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجدية، كان الممثلون أنفسهم هم من قاموا بالكتابة وأعداد النصوص التي توضع بشكل شفاهي بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري في وقت لاحق من قبل زملائه كما كان يعمل رائد المسرح الجزائري رشيد قسنطيني (1887– 1944) والذي عالج في موضوعاته الاجتماعية والمظاهر السلبية ونالت أعماله شهرة واسعة، وقد أعطى رشيد قسنطيني للمسرح الجزائري طبعة متميزة على مستوى الموضوعات والشخصيات والحوار واللغة. ((لعب رشيد قسنطيني دوراً هاماً في نشر الحركة المسرحية بفضل الشهرة التي كان يتمتع بها كممثل هزلي، إذ كانت العروض التي كان يشارك فيها رشيد القسنطيني تحظى بإقبال كبير من الجمهور، ألف مجموعة كبيرة من المسرحيات والأغاني الشعبية أهمها (الأحد الوافي، زواج بوبرما، بابا قدور الطامة، شد روحك..... وغيرها.)) [2]

---

[1]– انظر إدريس قرقوة: الظواهر المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق. الجزائر: (دار الغرب للنشر والتوزيع: د ت.) ص 32 – 31

[2]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926–1989. د ط. الجزائر: (منشورات التبيين، الجاحظية: 1998) ص 174

كما يعد عبد القادر علولة من العلامات الفارقة في المسرح الجزائري ثقافة وتمثيلاً وإخراجاً، ويعتبر من المؤسسين الفعليين لآصالة هذا المسرح، رفقة ثلاثة من الأسماء المشهورة في التجربة المسرحية الجزائرية التي كان لها فضل في توجيه المسرح الجزائري، الوجهة الحقيقية الأصيلة للممارسة المسرحية الوطنية الحافلة بالمواقف والمدعومة بالتجديد، بكتابة الزمن الجزائري بالزمن المسرحي، رفقة مصطفى كاتب، وولد عبد الرحمن كاكي، وعبد الحليم رايس، وعبدا لله رويشد، الذين أسسوا المسرح القومي الجزائري . [1]

((حكت المرجعيات الثقافية التي نهل منها عبد القادر علولة في صياغة مكونات رؤية اشتغاله المسرحي، في رسم معالم التجديد المسرحي لدية وتداخلت بعمقها الثقافي المحلي والعالمي في إعطاء التميز والفراده لكتاباته التي أسس بها أصالة مسرح جزائري قوامة التراث المحلي.)) [2]

يلاحظ المطلع على مسار المسرح الجزائري وتاريخه سيقف على حقيقة مفادها أنه مسرح سعى إلى أن يجد لنفسه صيغة منذ المراحل الأولى، وذلك عبر عدد متواصل من التجارب من أبداع نخبة من محبي المسرح أمثال كاتب ياسين، ورشيد قسنطيني، ورويشد، وعبد القادر علولة، ولدعبد الرحمن كاكي وغيرهم.

قد أخذوا من التراث الشعبي الجزائري والذي يعد الروافد الحقيقية الممتدة للمسرح الجزائري بما يحتاجه من مادة وموضوعات، فبحثوا في الأساطير والأغاني والأهازيج الشعبية، والرقصات والأشعار الشعبية، وجعلوها مادة لعروضهم المسرحية، ومقاربتها بطريقة علمية مع إستحضار ما توصل إلية المسرح العالمي من اتجاهات وتيارات مسرحية، في بنية النص والعرض المسرح الجزائري. [3]

---

[1]– صال لمباركيه: المسرح في الجزائر نشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972. د ط. الجزائر: (دارالهدى، عين ميله: 2005 م.) ص44 الى47

[2]– عبد الرحمن بن زيدان: أشكال الفرجة ودلالاتها في المسرح ألمغاربي بين المحلي والتجارب الغربية. التجارب المسرحية مسارات وبصمات. إعداد عبد الناصر خلاف: د ط. الجزائر: (محا فظة المهرجان الدولي للمسرح، وزارة الثقافة: 2011م.) ص194

[3]– ليلى بن عائشة: التجارب المسرحية مسارات وبصمات. وقائع الملتقى العلمي. إعداد عبد الناصر خلاف: د ط. بيجاية، الجزائر(محا فضة المهرجان الدولي للمسرح، وزارة الثقافة: أكتوبر 2011م.) ص 213

فالنص المسرحي الجزائري مر بعدة مراحل منذ نشأته في العصر الحديث، أولها مرحله الاقتباس، وهي مرحلة ليس بالمعنى المسرح الفرنسي بل الاقتباس من الشعر أي التصريح الديني، وتعد هذه المرحلة بمحاولة بعض الكتاب المسرحيين الجزائريين إعداد مسرحيات لموليير في الثلاثينات فاقتبس علالو من مسرحيات موليير ومن الف ليلة وليلة وغيرها، ويشير صالح لمباركيه في كتابه (المسرح في الجزائر نشأة الرواد والنصوص) ((لعل من أبرز الذين أرسى دعائم الفن المسرحي وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في أوساط الشعب هو الأمير خالد، والذي نشأ في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة التي وقفت في وجه العدو الغاصب إبتداء من الشيخ محي الدين، والأمير عبد القادر وبحكم وجود الأمير خالد في فرنسا للدراسة فقد أطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الهمم، وطلب من جورج أبيض المصري بعرض مسرحياته في الجزائر.)) [1]

ويعد علي سلال المدعو (علالو) أحد المسرحيين الجزائريين والذي ولد 30 مارس سنة 1920 في القصبة في الجزائر العاصمة، وكتب عددا من المسرحيات منها مسرحية (جحا) وتعد مسرحية جحا مسرحية من ثلاثة فصول، كما كتب أربع مسرحيات اجتماعية وأخرجها علي سلال المدعو (علالو) فعرضت مسرحية جحا بقاعة الكورسيال، مثل فيها جلول باشا، إبراهيم وجمون، وسميت الفرقة باسم (فرقة الذاهبة) وتعتبر الدفعة القوية لنشأة المسرح الجزائري باللغة العربية العامة، وكان العرض دافع للمهتمين بالفن المسرحي للقيام بمبادرات مسرحية. [2]

استعمل علالو لغة عامية مبسطة لإيصال فكرته وهدفه للجمهور عن طريق المسرح واستمر في التأليف والاقتباس من أساطير ألف ليلة وليلة، والحكايات الشعبية المأخوذة من التراث القديم للشعب الجزائري، وجسد إبداعاته بحوار درامي قومي وأسلوب فكاهي متلذذ له السامع ويتمتع به المخرج، وكتب وأخرج عدة مسرحيات من أهمها حلاق غرناطة، الصياد والعفريت، زواج بوعقلين وغيرها، كما ساهم علالو في نشر الوعي في أوساط الشعب الجزائري ضد المستعمر الفرنسي.

---

[1]- صالح لمباركي: المسرح في الجزائر نشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972. المرجع نفسه. ص 37

[2]- انظرعمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. ط 1. باتنة الجزائر: (شركة باتنيت: 2006م.) ص 92

كما مر النص المسرحي الجزائري بعدة مراحل في الكتابة وكما أشار نوال إبراهيم في لقائنا معه بتاريخ 2013/05/06 على الساعة الواحدة حيث أفاد ((إن هناك عدد من النصوص المسرحية اقتبست من مسرحيات موليير من كتاب جزائريين كعلا لو وكذلك اقتبست من ألف ليلة وليلة وسميت هذه المرحلة بمرحلة الاقتباس ثم أتت مرحلة الكتابة وذلك من المسرحيات التاريخية مثل مسرحية (حنبعل) لأحمد توفيق المدني باللغة العربية ومسرحية (الكاهنة بقلى) في عام 1950م ثم أشتهرت كلا من مسرحيات (علالو وتوري) وبعض المحاولات (لمحي الدين بشتارزي) ثم تأتي المرحلة الثالثة وهي ما سمي بالمسرح الثوري وكتب ثلاث مسرحيات مهمة ونضالية وعرضت أثناء الثورة التحريرية 1956 وأخرجها مصطفى كاتب كما في إطار ما يسمى في ذلك الوقت الفرقة الوطنية لجبهة التحرير الوطنية.)) [1]

أما المرحلة الرابعة فهي المرحلة ما بعد الاستقلال وأشتهر عدد من الكتاب الجزائريين مثل (رويشد) وكذلك (الحقيقي عياد) الذي كتب عددا من المسرحيات منها (الغولة، البوابون، حسن طيروا) وتطرقت هذه المسرحيات تشير إلى هموم الشعب الجزائري بعد الاستقلال وهي عبارة عن تهكم في حق المسئولين والحكم آنذاك خاصة في مسرحية الغوله أما مسرحية (حسن طيروا) فهي عبارة عن قوة وشجاعة المؤلف بتطرق إلى موضوع مفهوم البطولة أثناء الثورة التحريرية منتقدا الرجال الذين حاولوا بعد الاستقلال أن يصفوا لأنفسهم قصة وبطولات لم يعيشوا فيها أي مسرحية ضد البطل، وهناك خلل في التأليف سواء بعد الاستقلال أو أثناءه.

((التجأ مصطفى كاتب إلى الترجمة والاقتباس من المسرحيات العالمية والتي ترجمت في بداية السبعينات أي مرحلة النشأة الحقيقية بمسرحيات هزلية تطرقت إلى هموم الشعب الجزائري بعد الاستقلال.)) [2]

وبرغم كل الصعوبات التي مر بها المسرح الجزائري سواء أبان الاحتلال أو بعد الاستقلال فقد أستطاع القيام بدور أيجابي برغم تواضع أشكاله الفنية، أن السمة الأساسية التي طبعت المسرح قبل الأستقلال هي النضال الوطني برغم كل العراقيل والضغوطات الاستعمارية وقلة الأمكانيات، أما بعد

---

[1]– نوال إبراهيم: (لقاء مباشر عن المسرح الجزائري 06 /2013/05 الساعة الواحدة)

[2]– إدريس قرقوة: التوظيف الإبداعي للتراث في المسرح الجزائري، توظيف التراث في المسرح ألمغاربي. د ط. الجزائر : (محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة: 2010 م.) ص 52

الاستقلال فكان على المسرح أن يرتفع إلى مستوى التحولات التي شهدتها الجزائر في مختلف المجلات الأقتصادية أو السياسية أو الثقافية، لذلك كان دوره بعد الاستقلال مهما يرتكز على الوفاء للمبادئ التي ناضل عليها قبل الاستقلال فأنشأت المعاهد الفنية، والمسارح الجهوية، وأهتمت الدولة بالمسرح والفن بشكل عام.

4.2.1.1- المسرح في اليمن في بداية القرن العشرين

اليمن كغيرها من البلدان العربية لم تعرف المسرح بالمعنى المتعارف عليه إلا في بداية القرن العشرين ربما تكون قد عرفت التمثيل المسرحي قبل ذالك بقرون فأثبتت المصادر التاريخية بأنه يرجع تاريخ أول نص مسرحي يمني إلى منتصف القرن السادس عشر ميلادي، كما يروي عمر عوض بامطرف في مؤلفاته التاريخية ومخطوطاته عن الهجرة اليمنية للشيخ الفقيه عبدا لله بن عمر بامخرمه، عن وجود نص باسم (حضرموت وأبنها) من تأليف با مخرمة، في القرن السادس عشر الميلادي ويعالج الهجرة اليمنية. [1]

((ويعود بداية ظهور المسرح اليمني الحديث إلى عام 1904م على يد فرقة تمثيل هندية قدمت إلى عدن برئاسة شخص يدعى (جملت شاه) مصطحبة عددا من الموسيقيين والممثلين وكذلك عددا من الحيوانات الأليفة، والطيور (كاطوس، والحمام، والعصافير، وغيرها) فالعلاقة التي كانت تربط بين اليمن والهند أدت إلى ظهور المسرح في اليمن على يد هذه الفرقة، واستمر بعدها فرق هندية أخرى.)) [2]

كانت عدن (جنوب اليمن سابقا) مستعمرة من قبل الاستعمار الإنجليزي (البريطاني) وكانت الهند أحد المستعمرات الانجليزية، وكانت عدن تتبع الهند ماليا وإداريا، يسري عليها ما يسري على الهند، من أنظمة وقوانين يسنها المستعمر حتى كانت العملة في عدن نفس العملة الهندية (الروبية) وهذه الظروف مهدت الصلة بين البلدين.

---

[1]- انظر يحيى محمد سيف: أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن. د ط. صنعاء، اليمن: (الهيئة العامة للكتاب: 2006 م.) ص 11

[2]- سعيد العولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن. د ط. جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية: (دائرة التأليف وزارة الثقافة والسياحة: 1983 م.) ص 18

((تعد الصلة وثيقة بين عدن والهند وعلى اتصال دائم ومستمر كاد إن يصل إلى حد الاندماج وكانت الجالية الهندية من أكبر الجاليات في عدن، فتأثرت وتأثرت ومن السهل أن تتقارب الأمزجة والأذواق وأن يؤدي هذا التأثير المتبادل إلى تشكيل ذوق عام يمكن وصفه بأنه إحساس مشترك إن جاز التعبير.)) [1]

وبما أن المسرح الهندي عريق وقديم بظهوره نستنتج بأنه أثر على ظهور المسرح في اليمن قبل هذا التاريخ وقدمت عروض مسرحية قبل 1904م، على أيادي فرق هندية وذلك لإشباع احتياجات الجالية الهندية في اليمن، لتقديم لها ألوان من الفنون، فلم تكن ظروف تلك الأيام تسمح بأدائها محليا على أبناء المنطقة أنفسهم، ومن نتائج هذه الفرق أنها حفزت أهالي المنطقة بعد ذلك، على تكوين فرقهم المسرحية الخاصة بهم والمضي قدما نحو إيجاد مسرح يمني يلبي احتياجاتهم بالاعتماد على النفس وهكذا كانت فرقة (جملت شاه) هي المحفزة في الجمهور وحين شاهد اليمنيون المسرحية التاريخية باللغة الهندية.

((نالت العروض الهندية الإعجاب الشديد من جمهور المشاهدين الذين أذهلهم أن يشاهدوا حديقة بإزهارها وأشجارها الباسقة وطيورها المغردة على أغصان الشجر، وانتهت باحتفال السلطان بنصره على خصمه من الحرب، فعجب الجمهور بها وطلبوا المزيد.)) [2]

حاول المطربون اليمنيون مع عازفين هنود بتشكيل فريق واتخذوا لهم مقرا لهم بجوار المعبد في مدينه عدن في (كريتر) ثم أتت فرقة مسرحية هندية أخرى عام 1908م وبعد انقطاع ولمدة ثلاثة أعوام وجلبت معها لوازم المسرح من ستائر ومناظر متعددة، ومصابيح إضاءة وأقنعه للوجه وغير ذلك من لوازم المسرح، وأسس لها مقرا في بناية في كريتر وسميت بعد ذلك بالمسرح الملكي، وقدمت مسرحيتين بعنوان (خذاه حق) أي (الله حق) والثانية باسم (شيري وفرهاد) وهي تشبه مسرحية قيس وليلى، أو روميو وجوليت. [3]

---

[1]- انظر أحسين الأسمر: المسرح في اليمن تجربة وطموح: ط 1. الجيزة، مصر: (مطابع المنار العربي: أكتوبر 1991 م.) ص 70 إلى 80

[2]- سعيد عولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن. المرجع السابق. ص 19

[3]- انظر سعيد عولقي: ص 20

وعلى هذا الأساس تعود النشأة الأولى للمسرح في اليمن بشخصيات يمنية إلى عام 1910م((عندما تكون أول فريق مسرحي للتمثيل في عدن بمسرحية (يوليوس قيصر) للكاتب الانجليزي شكسبير، وبطلب من الحكومة وتم عرضها على المشاهدين على مسرح صغير أقيم في ميدان التنس في كريتر.)) [1]

وقد ظل المسرح اليمني معتمدا على المسرحيات الأجنبية المترجمة الهندية منها والانجليزية، نظرا لوجود الاستعمار الانجليزي في جنوب اليمن وبعد ذلك تطور إلى إعداد الروايات العربية والتاريخية، فتكونت الفرق الفنية وقدمت عددا من العروض والمسرحيات القصيرة كمسرحية(روميو وجوليت) لشكسبير.

أشتعلت نار الحرب العالمية الأولى في عام 1914م فركد النشاط المسرحي وتكون فريق أخر قدم مسرحية (شهداء الغرام) لنجيب حداد ومنذ ذلك الحين أشتد إقبال الشباب على المسرح وبدوا في تكوين الفرق المسرحية، لأنهم وجدوا في المسرح الترفيه والتسلية لقتل الفراغ والانطلاق من قيود الاستعمار والحالة الاجتماعية البائسة.

لم يحدد تاريخا للبدايات الأولى للنشاط المسرحي في شمال اليمن سابقا وربما يعود ذلك لعدم الاهتمام بتدوين تلك النشاطات المسرحية في المدارس، ولكننا حاولنا من خلال بحثنا في هذا الجانب إلى تحديد الفترة من ناحية العروض وتنحصر بين الثلاثينات ومطلع الاربعينات من القرن العشرين، ففي هذه الفترة شهدت مدارس صنعاء وتعز والحديدة عددا من التمثيليات والمسرحيات التي كانت تقام بمناسبات الانتهاء من الأعوام الدراسية أو بمناسبات أعياد الجلوس (جلوس الامام على العرش) ((من أهم هذه المدارس التي أولت عناية واهتمام بالمسرح في ذلك الوقت المدرسة الثانوية مثل المدرسة العلمية في صنعاء والمدرسة المتوكلية و(مدرسة الارشاد) في تعز ومدرسة سيف الإسلام عبدالله ومدرسة خولة بنت الازور في الحديدة .)) [2]

فالمسرح اليمني مر بمراحل تاريخية متعددة منذ نشأته واجه الكثير من الصعوبات منها الاستعمار البريطاني في جنوب اليمن وفي شمالها لأتراك فهذه الظروف تدلنا على صعوبة حركة مسرحية نشطة في

[1]– يحيى محمد سيف: إعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن. المرجع نفسه. ص 13

[1]- أحسين الأسمر: المسرح في اليمن تجربة وطموح. المرجع نفسه. ص 53

بداية ظهورها، ورغم ذلك عرف اليمنيون المسرح الحديث في عام 1904 كما أسلفنا برغم الظواهر التي كان يمارسها كشكل من الأشكال المسرحية في تراثنا العريق، فالمسرح يخضع بعض الأحيان أو أغلبها إلى المراحل التي يمر بها المجتمع والأحداث السياسية وحرية الرأي لطرح المواضيع الإنسانية والاجتماعية على الخشبة وهذا ما أفتقر له اليمنيون في بداية ظهور المسرح الحديث في اليمن، ورغم ذلك استطاع اكتشاف المسرح وتقديم عروض مسرحية، وتكوين فرق مسرحية برغم الظروف التي كان يعاني منها اليمن شمالاً وجنوباً من هيمنة المستعمر (جنوباً) وحكم إمامي ظالم مستبد (شمالاً) لقمع الحريات وانتشار الأمية وعزل اليمن ثقافياً وعدم التفتح على ثقافات الشعوب الأخرى، حتى قيام ثورتي 26 من سبتمبر 14 من أكتوبر المجيدتين في عام 1962، فأصبح للمسرح شأن آخر وبرز العديد من الكتاب والمخرجين المسرحيين وتكونت عدة فرق مسرحية، وكما يقول شاعرنا وأديبنا الأستاذ عبد الله البردُّوني ((إذا كان في الاستعمار أي خير فهو إثارة ردود الأفعال عليه لأن وجوده ينبه الوطنية الغافلة في النفوس ويستنفذ الصراع ويحلي طعم الاستشهاد، حتى يصبح الموت من أجل الحياة أعظم من الحياة.)) [1]

وهذا المقال الذي يثير فينا الحمية الوطنية وتضحية من أجل حياة كريمة فالصراع في الحياة إنما يجسد على خشبة المسرح بكلمات وفعل ورد فعل لخلق جو مناسب للشخصيات لتأثيرها على الجمهور وتعليمه وترفيهه وهذا هو هدف المسرح، يحمل رسالة سامية يتأثر بالظروف الاجتماعية والسياسية التي يمر بها أي مجتمع.

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقسم المراحل التي مر بها المسرح اليمني حسب المراحل التاريخية إلى خمس مراحل نذكر منها ثلاث مراحل لنسلط الضوء على أهمية كل مرحلة في تاريخ المسرح اليمني وبصورة مختصرة.

مرحلة الاكتشاف والتقليد 1904-1926: امتازت هذه المرحلة باكتشاف المسرح على يد فرقة تمثيل برئاسة شخص يدعى (جملت شاه) فعرف اليمنيون المسرح على أيادي هندية، ولا يستبعد أن اليمنيين عرفوا المسرح من قبل الاستعمار البريطاني كما يفيد الأستاذ الكبير عبد الله البردوني في كتابه قضايا يمنية في محتواه الحركة الوطنية ما لها وما عليها.

[1]- عبد الله البردوني: قضايا يمنية. ط 5. سوريا: (دار الفكر دمشق: 1416هـ – 1996م.) ص 51

((لقد بني في عدن المسارح والمسابح والمراقص والبارات ودور السينما التجارية ولم يكن يتبنى مدرسة تخرج تلاميذ قادرين على حمل راية الوطن.)) (1)

ونستنتج من هذا أن الاستعمار لم يشجع على التعليم لكنه اهتم بالمسرح وما إلى ذلك ولكن في مضمون الكلام أنه لم يشجع على قيام المسرح، فالمسرح كان لسد حاجاتهم ورغباتهم الاستعمارية، ولكننا نقف عند هذا ونقول.

هل عرف اليمنيون المسرح من الانجليز؟ سيكون هناك جدل ونقاش للإجابة عن هذا السؤال ونظراً لعدم وجود مصادر تثبت صحة ممارسة اليمنيين قبل تاريخ 1904 للمسرح، وأثبتت المصادر أن الهنود هم أول فرقة مسرحية في اليمن لسببين:

1- الهند كانت مستعمرة بريطانية وكذا جنوب اليمن، وفرض هيمنة الاستعمار على البلدين أدى إلى ظهور فرق هندية مسرحية في اليمن.

2- وجود جالية هندية في جنوب اليمن وبذلك لابد من إشباع حاجاتهم الروحية.

((عرف اليمنيون هذا الفن وأعجبوا به وقلدوه برغم أن العرض باللغة الهندية، فبدأت عدة محاولات من اليمنيين الذين يعودون من المهجر ولكنها لاقت بالفشل، حتى عام 1910م((كونت أول فرقة مسرحية من طلبة مدرسة حكومية وقامت باقتباس مسرحية (يوليس قيصر) لشكسبير وتم عرضها وهي البذرة الأولى للمسرح اليمني.)) (2)

ظل المسرح اليمني في هذه المرحلة معتمدا على المسرحيات الأجنبية المترجمة الهندية منها والإنجليزية، وبعد ذلك توجه إلى إعداد الروايات العربية التاريخية المشهورة (كقيس وليلى، شعراء الغرام) لنجيب حداد و(في سبيل التاج) للمنفلوطي، ومسرحية (سيف بن ذي يزن، عنترة بن شداد، أبي زيد الهلالي، صلاح الدين الأيوبي، وحكايات من ألف ليلة وليلة، وقص جحا الخ)، فكانوا يستلهمون أبطال مسرحياتهم من بين الرموز والقادة التاريخيين في اليمن والوطن العربي من منظور قومي عربي إسلامي

---

(1)– عبد الله البردوني: قضايا يمنية. المصدر نفسه. ص 160

(2)–سعيد عولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن . ص 35

(كشخصية عمر بن الخطاب، عمر بن عبد العزيز، صلاح الدين الأيوبي، معاذ بن جبل، عقبة بن نافع...الخ). [1]

هذا بالإضافة إلى يمننه وتقديم بعض الأعمال المسرحية الكلاسيكية للكاتب المسرحي البريطاني شكسبير كمسرحية (يوليوس قيصر، ماكبث، عطيل، هاملت) والتي تم تقديمها على وجه الخصوص في محافظة حضرموت، ونظراً إلى عزل اليمن سياسياً عن أشقائه من بقية الأقطار العربية ((وجدوا في المسرحيات التاريخية جسراً يربطه بتاريخه، ويعيد أمجاده التي يتطلع إليها بقوة وهو يعاني تحت وطأة ما عانياه من ظلم من الاستعمار في جنوب اليمن والأتراك في الشمال بسياسة استعمارية مخططة لفصله عن ماضيه وواقعه ومستقبله وتقسيم أراضيه.)) [2]

فعرضت المسرحيات الهزلية على المسرح ويذكر كثير من المسنين عن دور الممثلين عبد القادر صالح، وعبده عكبار سعيد ويذكرون عبارة (حوج يا حيدره) وهي النكتة التي عاشت بعد ذلك سنين طويلة ومازال يرددها كبار السن، ومهرج آخر اشتهر (ابن دحمان) في مدينة الشحر الذي كان يقدم حفلات للسلاطين لترفيههم ليحصل على بعض من المال.

مرحلة التأسيس والترفيه 1927-1944: امتازت هذه المرحلة بتكوين عدة فرق مسرحية فبعد مسرحية (شهداء الغرام) عام 1926، تكون فريق آخر برئاسة محمد أحمد حيدرة والذي قدم مسرحية (مصارع الآباء) وهي مسرحية تعالج العلاقة بين الأبناء والآباء وتصور النتائج السيئة من سوء التصرف من قبل الآباء وقسوتهم على أبنائهم مما يؤدي إلى ضياع الشباب، فمعظم نشاط الفرق المسرحية التي تكونت في هذه الفترة لم يتعد مسرحية أو مسرحيتين في العام نظرا للظروف الصعبة التي كانت تمر بها البلاد وظروف هؤلاء الممثلين المحبين لهذا الفن الا وهو المسرح ((قدمت مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) عام 1929م، وكانت هذه المسرحية بداية اتجاه للمسرح للتعبير عن مشاعر الشعب واتجاهاته

---

[1]- انظر سعيد عولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن. ص 38

[2]- يحيى محمد سيف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في اليمن – المسرح في اليمن: ط 1. الامارات العربية المتحدة: (المجلس الوطني للاعلام أبو ظبي: 1430هـ – 2009.) ص 14، 15

السياسية مما جعله يقبل عليها في كل عرض تقدمه واستمرت تقدم عرضين في كل أسبوع لمدة أربعة عشرا أسبوعا، لاهتمامها بالمقاومة السياسية ضد المستعر البريطاني.)) [1]

وقدم نادي صلاح الدين مسرحية (القائد المغرم، فتاة الغار، وعجائب الأقدار) على التوالي عام 1933م وشكل فريق برئاسة محمد عبد الله الصائغ وقدم مسرحية(وفاء العرب) والتي لاقت نجاحاً كبيراً، وتكون فريق آخر بقيادة حسين السوقي الذي قدم مسرحيتين (مجنون ليلى، وفتاة الأندلس) في عام 1933–1934، ونجح في إظهار عدد من الممثلين. [2]

كان الكتاب اليمنيون يقومون بإعادة التأليف واقتباس وإعداد ومسرحة الأعمال المسرحية في العشرينات من القرن العشرين كمسرحية (صلاح الدين الأيوبي) لمحمد علي عثمان عام 1929، (الأميرة فينوس) لمحمد عبد الله الصائغ 1928، (القائد المغرم) للنعمان 1939، (وضحايا الحب) للصائغ عام 1935، ومسرحية (يوسف الصديق) للقاضي عبد الله شرف 1939، (زهرة الحب، وعنترة بن شداد) للأستاذ أحمد عبده عام 1937–1939.

برز في هذه المرحلة عدد من المخرجين والممثلين والكتاب المسرحين الذين تألقت أسماؤهم في سماء المسرح اليمني واستطاعوا أن ينشطوا حركة مسرحية برغم الظروف التي كانت تمر بها البلاد ومتطلبات الحياة مثل(محمد عبده الدقمي، القاضي عبد الله شرف، عبد الله أبكر حسين، أحمد عبد الله خان، عبد المجيد القاضي، أحمد محمد نعمان، علي أحمد با كثير، عثمان سوقي، محمد عبد الله الصائغ، عبد الله الذماري، محمد عبد الله عبيد وغيرهم) وممثلين مثل (مسعود عوض، حسين بن حسين عبد الله، علي محمد الدبعي، وعبد الحميد فارع، عبده قاسم، محمد صالح سعيد، سعيد سالم اليافعي، عمر حكيم، عبد الله خان...الخ. [3]

كما ظهر في هذه الفترة المسرح المدرسي وأقيمت عدة عروض وتكونت عدة فرق مسرحية، كما هدف المسرح في هذه الفترة إلى التحرير الثقافي الجديد حيث كان يسعى لإيجاد جمهور يتمكن من ترسيخ

---

(1)– سعيد عولقي: سبعون عام من المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 39

(2)– انظر حسين الأسمر: المسرح في اليمن تجربة وطموح. المرجع نفسه. ص 70

(3)– انظريحيى محمد سيف: أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن. المرجع نفسه. ص 35 إلى 40

هويته الثقافية في (جنوب اليمن) وإلى الافتخار بأمجاد الأبطال والشخصيات التاريخية، وذلك لزراعة الروح الثورية لدى المواطنين ضد الحكم الإمامي الظالم والاستعمار. [1]

هدفت المسرحيات إلى محاربة الآفات الاجتماعية وتنمية الجانب الأخلاقي في هذه الفترة وبدأت الحركات الثورية وبدأ الثوار والأدباء في أداء واجبهم أمام الوطن حتى ضد أبنائه الذين يساعدون الظلم والاستعمار وكما يقول الشاعر محمد محمود الزبيري في أحد أشعاره.

العسكريّ بليدٌ بالأذى فَطِنٌ كأنَّ إبليسَ للطغيانِ رباه [2]

كان الشعب يعاني من حرمان الحقوق الشرعية وقسوة العسكري التابع للدولة على المواطن في شمال اليمن ولما عجز الشعب عن تحقيق طموحه الحقيقي استغل كلا بارادة لإثبات وجوده وشعور الكبار بالضرورة إلى تحقيق الحرية.

وفي جنوب اليمن عانى المسرح من الرقابة الاستعمارية للنص وفرضت في هذه الفترة الرقابة لأول مرة على المسرح وأصبحت سيفاً على رؤوس الكتاب والمخرجين والفرق المسرحية ثم تطورت هذه الرقابة للحد من النشاط والتأليف المسرحي بأشكاله المختلفة لتصل إلى الصحف والمجلات والتي تزايد ظهورها في ذلك الوقت ((برغم ذلك واصل النشاط المسرحي دوره في أداء رسالته الفنية لإشباع رغبات الجمهور وإقباله لمشاهدة العروض المسرحية والتي كانت تعرض في عدن مما جعل بقية المناطق المجاورة لها حضور للعروض وتكون العودة كل ليلة سيراً على الأقدام غالباً.)) [3]

كما ازداد نشاط المسرح في هذه الفترة فبعد عرض مسرحية (الخيانة والوفاء) التي قدمتها فرقة الصباغين في عام 1940 ثم مسرحية (عجائب الزمان) من إخراج أحمد حيدر والتي أثارت دهشة أكبر الفرق المسرحية والمهتمين بالمسرح آنذاك بما تضمنته من مناظر خلابة، خصوصا مشهد الحرب والذي دخلت به اثنتا عشرة فتاة بملابسهن الحريرية، نظراً لعدم مشاركة العنصر النسائي في المسرح ولأول مرة تظهر اثنتا عشرة فتاة على خشبة المسرح كحدث فني يميز هذه الفترة، ثم عرضت في عام 1943م فكتب الشيخ عبد الله محمد حاتم في جريدة (فتاة الجزيرة 26 سبتمبر 1943) مقال عن المسرحية قال فيه ((

---

[1]- انظر حسين الأسمر: المسرح في اليمن تجربة وطموح. المرجع نفسه. ص 53 – 54

[2]- عبد الله البردوني: قضايا يمنية. المصدر نفسه. ص 56

[3]- انظرسعيد عولقي: سبعون عام من المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 45 – 46

قدمت مسرحية عجائب الزمان وتعتبر رواية تاريخية أخلاقية غرامية لها مغزى سام وفيها روعة وجلال، وتخللها فصول فكاهيه أضحكت الجمهور أبرزها محاورة بين رئيس ومرؤوس بالعامية والدارجة وقدمت الفرقة تمثيلية برئاسة علي قاسم لاميو ومساعديه محمد عبده الدقمي، وسعيد سالم يافعي.)) [1]

كما تأسست فرق مسرحية مثل (فرقة العروبة) والتي استلهمت نشاطها المسرحي برائعة شكسبير (عطيل) والتي أخرجها الشاعر الشعبي المعروف مسرور مبروك، وقدمت عدد من المسرحيات التاريخية والاجتماعية العربية والعالمية.

مرحلة النقد والمواجهة 1945–1962م: لم يكن مسرح ما بعد الحرب في عموم نشاطه متميز بخاصية معينة تميزه مما سبقه فقد ظل في إطاره العام ومضمونه منذ نهاية الحرب، وإذا برزت بعض العروض هنا وهناك وصادفت شيئا من النجاح فإن ذلك لا يعد كونه صدفة غير مقصودة لأن المستوى النوعي لن يتطور كثيرا، فكانت العروض تركز في الغالب على إبراز البطولات والشهامة وإدانة الشر لصالح الخير وبث المواعظ والعبر وقدمت عروض مسرحية تستحق ذكرها لما كان لها من نقد الوضع الذي كان يسود ومن هذه المسرحيات مسرحية (الشعب والقيصر) لعثمان سوقي التي تعرضت للكثير من المصاعب والعراقيل قبل عرضها وحذفت منها الرقابة الاستعمارية بعض المشاهد وكذلك مسرحية (طرفيشة) لمسرور مبروك، و(في سبيل التاج) وعدد كبير من المسرحيات التي وظفت لشد الهمم واستنهاض الشعور الوطني وتنوير الجماهير إلى جانب ذلك الكم الهائل من المشاهد الكوميدية المرتجلة.

((كانت تتخلل كل العروض المسرحية كوميديا وتحمل في ثناياها نقداً مريراً للأوضاع الاجتماعية والسياسية الخاطئة وسخرية الاذعة في الكثير من الظواهر السلبية والأوضاع الحكومية الخاطئة التي كانت سائدة آنذاك.)) [2]

وتمتاز هذه الفترة بالبحث عن النوعية والنصوص المحلية لامتعاضها على الواقع المعاش وتنوير الشعب ضد المستعمر الأجنبي والحكم الأمامي الظالم، ونستدل على ذلك بعدد من الصحف والمجلات التي أشادت بتشبع النص المسرحي وبناية المسارح لما له من أهمية في تثقيف الشعب وعلى ضرورة إيجاد النص المحلي الذي يعالج قضايا الناس اليومية المعاشة ويعكس واقعهم وهمومهم ولا يبتعد بهم عن

[1]– حسين الأسمر: المسرح في اليمن تجربة وطموح. المرجع نفسه. ص 71

[2]– سعيد عولقي. سبعون عام من المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 56

الواقع المعاش محلقاً على أجنحة الأحلام والخيالات إلى عوالم وهمية أو عهود غابرة، ((فالنصوص المسرحية كانت تترجم الواقع المعاش وربط الماضي والحاضر واستشراف المستقبل. [1]

ومن بين تلك الصحف والمجلات في تلك الفترة نقتطف قبل أن نواصل استعراضنا لأهم النشاطات المسرحية في هذه المرحلة.في 19 سبتمبر 1948 أجرت جريدة (فتاة الجزيرة) لقاء مع المخرج المعروف الفنان (عثمان سوقي) أشار فيه إلى أن العقبات التي تواجه المسرح هي عدم مشاركة المرأة في النشاط المسرحي وقال أنه يعتقد ((إن مستقبل المسرح سيكون له التعاون وشارك فيه المثقفون بإنتاجهم من خلال التأليف للمسرحيات المحلية التي تمس الحياة اليومية للشعب وتعالج معاناته حتى يكون المسرح أداة إصلاح في البلاد إذا توفر، كما طالب في تشكيل هيئة مسرحية للنهوض بشؤون الدراما في البلاد.))[2]

إن الاهتمام من قبل الصحافة بالمسرح يدل على المكانة التي بدأ المسرح يحتلها في الحياة الثقافية، وعلى الرغبة الكاملة من الشباب المتحمس لتطور الحركة المسرحية لتحتل دوراً فاعلاً في حركة البلاد الفنية المتنامية وكذلك (صحيفة النهضة) في أغسطس 1953 أيام تقطع النشاط المسرحي يقول، لدينا فرق فنية وموسيقية وإقامة ندوات، ولكن ليس لدينا مسرح، وبعبارة أخرى لم تقم محاولات جديدة لإنشاء مسرح في عدن (المقصود إنشاء مسرح في عدن بخشبته وتكوين فرقة خاصة به متفرغة للتمثيل) وتختتم الصحيفة كلمتها بالتأكيد على أن المسرح اليوم ضرورة اجتماعية، فهو تربية شعبية مثلى ومجال مفيد ومسل لقتل الفراغ وما أكثره في المجتمع.

وقبل أن نبحث في وجود المسرح علينا أن نبحث عن العبقري الذي سيكتب للمسرح ويجب أن ينزل المسرح إلى مستوى الناس ويرقيهم إلى مستوى الفن النظيف لا ينقض عليهم، وعلى الدوله بالقيام في تشييد المسارح وتكوين الفرق المسرحية المحترفة وتمويلها، مما يؤكد أن المسرح يعاني من ضيق مالي يعرقل تمويل نشاطه ودعمه.

[1]– انظر يحي محمد سيف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 20

[2]– سعيد عولقي: سبعون عام من المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 55 إلى 60

5.2.1.1- التأثير الايجابي والسلبي في نشأة المسرح العربي

تعد نشأة أربع تجارب مسرحية عربية في بداية نشأتها الأولى متأثرة بالمسرح الغربي سواء كان فرنسيا أو إنجليزيا أو هنديا، وهو المسرح المصري والسوري والجزائري واليمني وجاء هذا التأثير مباشر في النشأة الأولى.

ويعد الاستعمار الغربي للدول العربية احد الأسباب الأساسية في اكتشاف هذا الفن، فتأثرت الشعوب العربية بهذه المسارح أو المسرحيات التي كانت تعرض لإشباع الجاليات الاستعمارية في الشعوب العربية نظرا العدم إعطاء العرب حرية الرأي والتعبير واضطهاد المستعمر وتفشي المشاكل الاجتماعية في البلدان العربية، وحاول الرواد المسرحيون العرب التعبير لشعوبهم عن طريق المسرح بهموم الأمة وقضايا المجتمعات السياسية والاقتصادية والدينية، وسرعان ما لقي القمع من السلطات الاستعمارية.

مثلا في مصر تعرض مسرح يعقوب صنوع إلى القمع نظرا في توظيف المسرح للتحريض ضد الخديوي والحاشية، وانتهى الأمر بذلك المسرح الذي بدأ مهتما بقضايا المجتمعات وهمومها، وكذلك واجه مسرح القباني في سوريا للمنع والرقابة من قبل المحتل، وكذلك في الجزائر واليمن تعرض المسرح للقمع والرقابة الاستعمارية، وهذا دليل على نمو الفكر المسرحي العربي لدى رواد المسرح العربي برغم تأثرهم بداية بالمسرح الغربي شكلا ومضمونا ولكنهم استطاعوا أن يطوعوا المسرح إلى طرح أفكار ومشاكل المجتمع الذي يعيشون فيه من الواقع بغية التنبه إلى حياة الناس، دليل على هذه النزعة الاجتماعية وعلى تأثيرها في حياة الناس لقد التزمت في كل ما كتبت من المسرحيات بالأسلوب الواقعي((وهو الأسلوب الذي يلمس جوهر حياتنا ويعالج مشاكلنا الاجتماعية والأخلاقية والنفسية، ويعايش حاضرنا ويستشرف مستقبلنا ويطلعنا على ما يخفى من أمور تتصل بحياتنا، وهذه الحياة التي يمكن أن ندركها بشكل واضح ما يجسدها الفن على المسرح.)) [1]

إن الباحث عن نشأة المسرح العربي وتأثره بالمسرح الغربي سيقف عند حقيقة مسلم بها نحن تأثرنا بالمسرح الغربي ومدارسه واتجاهاته منذ البداية، كما تأثر المسرح الغربي بالمسرح اليوناني فهضموا جميع نظريات أرسطو في الفن وأخذوا من (أسخيلوس وسفوقليس، ويوربيدس وأرسطو فانيس).

---

[1]- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1970، والتاثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 233

((طوع المؤلفون الأوروبيون تراثهم للكتابة المسرحية واستندوا إلى نظريات وفلسفات حديثة تعالج حياتهم التي عاشوا فيها وما كتبوه من مسرحيات دليلا على ذلك فالتزموا في بداية نشأة المسرح الغربي بالمسرح الكلاسيكي وقواعده الفنية، ثم استطاعوا إنشاء مدارس ومذاهب فنية ومسرح خاص بهم.)) [1]

فالحركة المسرحية العربية جعلت المسرح يتبادل التأثيرعلى نحو مباشرمع الحياة السياسية والاجتماعية العربية، فعبثا يستطيع المرء قراءة ملامح الحركة المسرحية العربية بمعزل عن حاضنتها الاجتماعية والثقافية، فقد امتزج حلم المسرح بأمل تحقيق الذات العربية، وغدت شواغل الوجود العربي في تطلع رجال المسرح إلى نهوض مسرحي يواكب النهوض القومي، ولا سيما مساعيه الوظيفية، حيث ارتبطت قضية التأصيل مع قضية المعاصرة، وهكذا واجه المسرحيون العرب مشكلة بناء مسرحي متكامل المصادر في الطبيعة والوظيفة في أرض انقطعت عنها التقاليد منذ زمن طويل، وافتقدت صورة مسرحها التاريخي بعد ذلك.

((كانت الكلاسيكية الجديدة التي سيطرت على وعي اختيار كل الذين تعاملوا مع الفن المسرحي من العرب حتى 1910م أي خلال النصف قرن كامل، ومن خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حدث للمجتمع العربي في مختلف الأقطار العربية تغيرات سياسية واجتماعية ظهرت نتائج كانت مقدمتها تفجر هنا أو هناك خلال القرن العشرين.)) [2]

أن أزمة التجديد في هذه التجارب من فكرة الاختبار المسرحي مع الجمهور الذي من شأنه أن يقود إلى تثمير لغة الاتصال الفكري والفني ويضمن التأثير والإقناع في قلب المتعة والتشويق، فكثرت توابل التشكيل المسرحي إلى حد الفقر حيناً، وإلى حد الإبهار حيناً آخر، مما أدى إلى معاناة شديدة ظهرت جلية في الأمرين التاليين:

1) غربة اللغة حيث يكتفي العرض بالاستطراد اللغوي والتراكم المشهدي المستمد من اتساع اللهجة العامية في هذا القطر أو ذاك، ومن أكوام السرد لنظرة تجزئيه تعالج الواقع خلال الاعتماد الكلي على (الإحالات) إلى تاريخ ثقافي وسياسي موغل في محليته، ومبالغ في تجربة، مما لا يتيح معه المجال لجمهور أوسع في التواصل مع الخبرة المسرحية التي تنهض على مخزون التجربة البشرية بعد ذلك.

---

[1]– انظر أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح. المرجع نفسه. ص 118، 119

[2]– كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. المرجع نفسه. ص 250، 251

2) غربة المسرح عن طبيعته، فالمسرح أولاً وأخيراً هو شيء صالح للتمثيل أي التشخيص، وما رأيناه في هذه التجارب لا يتعدى (التأليف) بين عناصر متعارضة أحياناً، ولا تتعدى مبالغة الإيهام في نفي الصفة المسرحية بقصد إعادة نظرة شاملة في شروط التلقي سواء بالنسبة للممثل أم المخرج أو المؤلف أو الجمهور.

((إن واقع التجربة المسرحية العربية هو حصيلة الاتجاهات الفكرية التي كان لها تأثيرها البالغ على البحث في تأصيل المسرح العربي المعاصر.)) [1]

يشير أغلب دارسي المسرح العربي ومؤرخيه إلى بدايته الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر، وهذه البداية تعني بالضرورة المسرح حسب تعريف الدراما الغربية وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية. [2]

شهدت دور العرض نشاطاً ملحوظاً للفرق الفنية التي كان للمسرح بعض برمجتها حين يضاف إلى مجموع فقرات العرض، ويكون اقتباساً أو إحياء لحكايات التراث العربي، بمرافقة الموسيقى والغناء والرقص، أما الكاتب المسرحي والذي به تنتعش الحركة المسرحية فكان نادراً، وهذه القلة القليلة من الكتّاب اتجهت إلى الأدب المسرحي ضمن دفتر وكتاب واحد.

ومع مطلع الخمسينات أنجبت الحركة المسرحية كتّاباً ومخرجين وممثلين ومترجمين وفنيين، وكان لرعاية الدولة في الأقطار العربية مكانة كبيرة في تشجيعها كي تصبح معبّرة حقاً عن الواقع العربي الحديث.

ويفيدنا هذا التشخيص العجول في أن مجاري المسرح العربي متعددة ومتعثرة في آن واحد، ففي كل قطر عربي ثمة حركة مسرحية تعاني من الانفصال أو الخذلان، بينما يشير واقع الحال إلى اتصال هذه الحركة وتماثلها في مواجهة المشكلات القائمة وفي إرادة التطور.

((المجتمعات العربية كانت تتطور بسرعة وتنتقل من مرحلة إلى مرحلة أخرى، فظهرت الحياة المدنية، وكبرت المدن وأصبحت تأخذ ملامح المدن الأوروبية، واقترب المسرح من قضايا المجتمع

(1)– سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المعاصر. المرجع نفسه. ص 290، 291

(2)– انظر فيليب سامد جرووف: المسرح المصري في القرن التاسع عشر. ترجمة أمين العيوطي، تقديم وتعليق سيد علي إسماعيل: المصدر نفسه. ص 277 – 278

وسلبياته وإيجابياته، وبدأ المسرح يكسب جمهورا في ميادين جديدة خاصة مع انتشار الفرق المسرحية واستفادة المسرح من التراث العربي شكلا ومضمونا.((كما ظهر مسرح المخرج وذلك المسرح الذي أصبح يعتمد على كافة عناصر العرض المسرحي لخلق معادلات مرئية ومسموعة تشكيلية، وأدائية للأفكار التي يحملها النص ويفسرها المخرج المثقف الدارس.)) [1]

ومع اهتمام الدولة في كل قطر عربي بالمسرح بدأ المسرحيون يعملون في أمان واستقرار نسبي، وبدأ التجريب الذي يسعى من أجل تغذية الحياة المسرحية بأجيال جديدة من مؤلفين وممثلين وفنيين، وبدأ الاهتمام بالتراث، وبدأت النداءات والدعوات إلى مسرح عربي له خصوصياته المميزة والمعتمدة.

وفي رأي غالبية المسرحيين العرب أن المسرح العربي يكتشف أرضه بسرعة ويتطور إلا أنه تطور غير مرض، لقد جرى الإقرار تصريحاً أو تلميحاً بتواضع الحركة المسرحية العربية تمهيداً للإقرار بحاجة المسرح العربي إلى تقاليد راسخة تجعل من مسألة تطوره وتكوين شخصيته المستقلة بعد ذلك أمراً مقضياً ونحن لا يمكننا أن نكون قانعين بما أنجزه المسرح العربي، ونود أن نواجه مشكلاته الحقيقية في سبيل إرساء هذه التقاليد المكونة لشخصيته، لقد خطا المسرح العربي خطوات صنع بها تقاليد أو صنع بها قدراً من التقاليد، ولكني أحب أن أحدد حجم هذه التقاليد وإيجابيتها بحجم الجمهور الذي استطاع أن يجتذبه وأن يؤثر فيه أي بمقدار ما يحقق فن المسرح حضوراً في المجتمع.

أننا بصدد البحث في هوية ويجب أن نقف وقفة تأمل عند واقعنا الحاضر فلا نبخس أشياءنا، ولا نغبن إبداعنا، فمسرحنا بالقياس إلى عمره الزمني القصير يمكن أن نقول وبلا غرور إنه طامح جامح وبكل خير، أنها مرحلة تجريب وعلينا أن نتكلم عن العقل المسرحي أو العمل المسرحي المعروض، والتجريب المستمر سيقود إلى التفرد.

أن من الادعاء القول بالإيجاب للتقاليد لا تنشأ إلا من خلال تراث مسرحي عريق، ونحن أمة ما تزال جديدة على هذا الفن، وما زال كتّابنا وممثلونا ومخرجونا يفتشون عن أنفسهم من خلال العمل المسرحي.

[1]– فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام 1874 – 1946. المرجع نفسه. ص 357

إن تجربتنا ما زالت حتى الآن غير عربية في المسرح والتي تفترض تكاملاً اجتماعياً عربياً يعزز ثقافة عربية أصيلة وفي سياقها مسرح عربي أصيل فلا بد من أهمية استحداث شكل مسرحي عربي، هو الاستمرار في البحث والتجريب الجاد والالتحام بحياة الأمة.

الفصل الثاني:

ظهور النص المسرحي العربي

1.2.1- نشاة المسرحية في الأدب العربي الحديث

يعد المسرح وافدا على أدبنا العربي فنحن لم نتوارثه عن أجدادنا العرب لان المسرحية ليس لها أصول في الأدب العربي نتيجة لعدم وجود مسرح قديم، وتنفذ الكتابة بافكار العصر الذي كتبت فيه، بمعنى ان الكتابة تنطلق من فكر العصر ولكنها تتوجه في المقام الأول الى العصر الذي كتبت فية، أي انها تكتب لعصر كاتبها، وقد تدمد الى عصور أخرى تالية علية وفق شروط موضوعية، تتوافق مع طبيعة الكتابة، وينطبق هذا على طبيعة الكتابة المسرحية.

((الكتابة إذاً وسيلة الفكر الرئيسة منذ أن عرفها الإنسان وهي وسيلة للتفكير أيضا فالكاتب يكتب ليصور فكرة أو ليعبر عن أفكاره النابعة من مجتمعه، متفاعلة مع فكر مجتمعه ومع تحصيله الفكري بكل تراكماتة والمجتمع يتطور فكره بالكتابة.)) [1]

الكتابة الأدبية نوع من أنواع التعبير عن أفكار وعن قيم وهي تعبر عن شخصيات وأحداث قد تكون واقعية وقد تكون خيالية وفق شروط كل نوع أدبي ووفق إتجاه هذا النوع من حيث تصنيفه الفني والأدبي.

((إذا كان الأدب العربي قد عرف القصص من (القران الكريم) وكما روي أيام العرب وغيرها من الأساطير كقصص رستم واسفنديار والاسكندر ذي القرنين وقصص النعمان بن المنذر وقصص وأساطير وهب بن منبه وألف ليله وغيرها، ودبجوها بالحوار المناسب والحبكة التي تربط أوصالها، فليس معنى ذلك إن الأدب العربي قد عرف القصة المسرحية بمعناها الدرامي المعاصر.)) [2]

ويشير علي عقله عرسان في كتابة الظواهر المسرحية عند العرب عن هؤلاء القصاصين من حيث الموضوعات ((كان القصاص معلما وعالما وحافظة شعبية للسير والتاريخ القديم الحديث، وإن السمة العامة للعصر كانت تقضي بان على كل زاهد أن يغدو قصاصا، فإن الجاحظ يشير إلى ما كان يقدمه القاص، فطالب يمكن أن يسمع منه أحداث الفتوح وأنباء المعارك وأخبار الأبطال وقتال الفرسان

[1]- أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والاعداد والتاليف. ط 3. مصر: (مركز الإسكندرية للكتاب: 1414هـ- 1993م.) ص 95

[2]- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 10

ومفاخرات الشجعان وسير الغزاة والفاتحين ممزوجا ذلك بالوعظ والعبر وإيراد أحوال الصالحين وأطوار الزهاد والنساك والمتقين.)) [1]

وكما يشير لنا سيد علي إسماعيل في كتابة (أثر التراث العربي في المسرح المعاصر) إنه كان يقومون كهنة مصر بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي تستند قصصه من بحث إيزيس عن أزوريس، برغم أنه لم يذكر لنا أدلة تثبت أو نصا، ظل أمر المسرح الفرعوني غامضا، فتبين لنا أن ثمة نصوص تمثيلية قديمة بعضها يقع في أربعين مشهدا كتلك التي اكتشفها (كورت) وتدور حوادثها حول إيزيس وأختها وعددهم ست آلة الظلام وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت أي إلى القرن الخامس قبل الميلاد، ولم تكمن قصة ساذجة بل كانت كبيرة المغزى وكان رجال الدين يقومون بالتمثيل من الأسطورة وهي نفس الأسطورة التي نسج حولها توفيق الحكيم مسرحية (إيزيوس) وقد ذكر هيرودوت أن الإغريق قد أخذوا من المسرحية عن الفراعنة وإن لم تتطور عندهم وتخرج في النطاق الديني وهناك سمات متشابهة بينها فأوزوريس الإله المصري القديم والآلهة (ودينيوس) يرمز كلا منهما إلى الخصم والنماء . [2]

وكما يؤكد عمرالدسوقي في كتابة (المسرحية نشاتها وتاريخها)((عن كيفية شكل المعبد بل وخروج الشعب وكيف كان يقومون الممثلين بالتمثيل بفرق متجولة يتخللها بعض الرقص والغناء ثم انقطع المسرح المصري ووانمحت معالمه في عهد (اليونانية والرومانية) ولا سيما بعد ظهور المسيحية لاتصالها الوثيق بالوثنية.)) [3]

وهي نفس الأسطورة التي نسج حولها توفيق الحكيم مسرحيته (إيزيسوس) في العصر الحديث، ولما دخل العرب المصريين واعتنقوا أهلها الإسلام وتعلموا العربية وحاولوا إن يبحثوا في الأدب المسرحي ووجدوا كثيرا من أصوله الا نه لم يتطور كما تم عند الأمم الأخرى.

---

[1]- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب. د ط. دمشق، سوريا: (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1981م.) ص 59

[2]- انظر سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المعاصر. المرجع نفسه. ص 13

[3]- عمر الدسوقي: المسرحية ونشأتها وتاريخها وأصولها. د ط. مصر القاهرة: (كلية دار العلوم- دار الفكر العرب: د ت.) ص 4

((إن مسرحية التعزية التي انتشرت منذ القرن الرابع الهجري وأخذت في التطور على المستوى الفني والفكري إلى إن تصل إلى القرن التاسع الهجري، أصبحت تحتل قسما مهما في الأدب الفارسي.))[1]

إن سكان الأراضي العربية عرفوا الشعر والنثر وفنون الخطابة جيدا وتلذذوا بها، ولكن سرعان مادخل مكاتبهم ومساحتهم العامة وبيوتهم نوع أخر من الأدب أسمه فن المقامات في عهد الخلافة العباسية، ولكنهم لم يكتبوا نصوصا بالمفهوم المسرحي المتعارف علية اليوم.

ولكن مارسوا ظواهر مثل الأعياد والاحتفالات الرسمية مثل استشهاد (الحسين) فكانت تتم الذكرى في مدينة كربلاء في العراق في العاشر من محرم حسب التقويم الهجري وكانت تستعمل في الذكرى حركات جسمانية ايمائية تعبر عن الأحداث التاريخية فكان الشيعة يمثلون استشهاد الحسين وجيشه في قصة تبتدئ بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتصفت بالسواد ويقوم شيخ كبير يحدث الناس بذكر وما لاقاه الحسين في مقام حزين يهيج العواطف وتستدلوا الدموع ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء وينتهي التمثيل بحرق أعشاش في جنوب الساحة التي مثلت فيها القصة، وهذه الأعشاش ترمز إفلى كربلاء، ويظهر قبر الحسين مجلل بالسواد.[2]

نجد نوعا آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين والمماليك وكانت هذه الروايات تقدم للطبقة العليا من الشعب، فيذكر لنا الدكتور عمرون نور الدين في كتابه (مسار المسرح الجزائري) كانت مقامات الهمداني وتلميذه الحريري أدب تمثيلي بها سرد وصفي للمكان وحوار درامي للأحداث بفعل شخصية حية متحركة وأسلوب مسجوع بألفاظ أنيقة والتي يضع فيها المؤلف نفسه جانب الشخصية الرئاسية، والثانوية تعبرعن نفسها بحرية بحسب المعطيات النفسية والاجتماعية والاقتصادية بحبكة أو عقده تدفع إلى تطور الصراع بمكان وزمان محددين مع وجود الاجتماع المبطئ والسريع بهدف التهذيب ونبذ التظليل والهوس وذلك بالأسلوب أو السلوك الحواري والثقافة الحوارية. [3]

---

[1]- أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي. د ط. مصر: (مركز الاسكندرية للكتاب: 1998م.) ص17

[2]- انظرعمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000. المرجع نفسه. ص 52

[3]- انظر عمرون نور الدين: المرجع نفسه. ص 32

أن المقامات لاتعد مسرحا بالمعنى المتعارف عليه في العصر الحديث وتعد ظاهره اجتماعية عربية فيها ملامح المسرح ومن الجدير بالذكر أن إجماع بعض الدارسين والباحثين بذلك ((لا يعتبر دليلا على وجود الفن المسرحي في البيئة العربية الإسلامية، لأنه أيضا من المظاهر الدينية التي لم تخرج إلى عامة الناس بل كانت أسيرة المكان الديني، حيث كانت تمثل في المساجد وأيضا أسيرة الزمان الديني حيث كان وقت تمثيلها في العاشر من محرم يوم عاشورا.)) [1]

أختلفت الآراء حول شكل مسرحي عربي معاصر هل شكل عربي أم غربي ولكن بعد مناقشات كثيرة بين الباحثين حول هذا الموضوع وأجمع الباحثون أن فن المسرح لم تعرفه العرب حسب المصطلح الحديث (مسرح) نظرا لأسباب التالية: -

1- الترحال الدائم للعرب وضعف الإحساس بالاستقرار والمسرح ظاهرة تتطلب الاستقرار.

2- أن اللغة العربية بقوالبها الشعرية الفائقة لا تتلائم مع المسرح الذي يحتاج إلى لغة الحياة اليومية.[2]

3- أن الوضع السياسي للمجتمع العربي لم يشجع هذا الفن الذي هو فن جماهيري في الأساس وله صفة نقدية أصيلة.

وما قبل هذه المقامات لبديع الهمداني فاعتبروها نثرا أو أحاديث أدبيه ويمكن القول قصص وروايات ولا أريد أن ادخل في موضوع ليس من اختصاص بحثي.

كما كتب الحريري (446-516هـ) تلبية رغبة وزير السلطان المسعود المسترشد بالله أبو شروان بن خالد بن محمد القاشاني، وبلغت إحدى وخمسين مقامه وقد أجاز الحريري نسخ مقاماته في عصره وبخطة وبختمه سبعمائة نسخه مما يشير أن المقامات كانت للقراءة والإلقاء.

---

[1]- سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المعاصر. المرجع نفسه. ص 18

[2]- أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 54

ويشير على عقله عرسان في كتابه الظواهر المسرحية عند العرب ((يمكن أن تقرأ المقامة من شخص على مجموعه بما يمكنه من الأداء من تصوير وإقناع وإمتاع المستمع حسب ما يمتلكه قدرات.))[1]

كما كتب عددا من النصوص العربية في مسرح خيال الظل فعرفها العرب ولأول مرة في العصر العباسي وكان مجيئه إلى مصر في عصر الفاطميين في القرن الخامس الهجري والحادي عشر الميلادي طوال العصر الأيوبي والمملوكي.

كانت تمثيليات خيال الظل تمثل في العصر المملوكي وتسمى باسم (بابات) ومفردها (باية) من أهم وسائل الترفيه، وكانت تمثل في مسارح مخصصة في المقاهي والأماكن العامة وفي حفلات الزواج والختان وغيرها من المناسبات. ويذكر هيثم على الخواجة في كتابه (مسرح الإشارات والتحولات، أطياف من المسرح العربي)((بالرغم أن شخصيات خيال الظل ليست حقيقية فإن تواصل الجمهور يأتي عن طريق الربط بينهما وبين أشخاص حقيقيين وعن طريق المخايل نفسه الذي يؤدي جميع الأدوار وحده (راوي، ممثل، مخرج، مؤلف، مدير منصة، ..إلخ) ومن هنا نجد المتلقي في خيال الظل يعمل ذهنه في التخيل ليحقق متعته، ويوجد ضالته في الوصول إلى الهدف الأعلى عن البايه.)) [2]

فمسرح خيال الظل((فن مارسه العرب ودخل ساحتهم وقصورهم وأصبح عادة تقليد لدى شعوبهم خاصة في أيام الدولة العباسية وفي الفاطميين والمماليك، والتف حوله الجماهير في الساحات العامة، والمقاهي ومجالس الملوك والأمراء، يستهدفون به في قصورهم.)) [3]

وهذه إشارة واضحة تبين أن المسرح خيال الظل مارسه العرب وكتبت نصوص بالعربية لهذا الفن وعرفه الجمهور العربي فهو فن مسرحي في الشكل والمضمون والتمثيل فيه كان عن طريق أشخاص ممثلين وما تطلبه المقامة العرضية من ضرورة الإكسسوار، وراء ستار أبيض شفاف مع استعمال ضوء الشمع، وراء الستار، بمعنى مسرح خيال الظل استخدم التجسيد والديكور والضوء والنص.

---

[1]– علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب. المصدر نفسه. ص 120.

[2]– هيثم يحي خواجة: مسرح الإشارات والتحولات، أطياف من المسرح العربي.ط 1. الإمارات العربية المتحدة: (دائرة الثقافة والإعلام الشارقة: 1426هـ، 2007م.) ص 27

[3]– عمرون نور الدين: المسار المسرحي في الجزائر الى سنة 2000. المرجع نفسه. ص 41

وهذا لا يعنينا وما يهمنا هو كيف نشأ النص المسرحي لخيال الظل فوجدت عدة نصوص على سبيل المثال مسرحيات ابن دانيال بن يوسف وهي ثلاث مسرحيات ما بين شعرية ونثرية وزجلية (الطيف لخيال الظل عجيب وغريب، المتيم طيف الخيال) ويقال عن مسرحية بن دانيال ((أنه عثر على ثلاث تمثيليات وهي الأولى سميت (طيف الخيال) وهي الحالة السياسية والثقافية بمصر على عهد السلطان بيبرس، والثانية رواية (عجيب وغريب) وهي تمثل سوقا كبيرة يدخل ممثلون فيها واحد بعد الآخر، يعرضون فيها بضائعهم، والثالثة سميت (المتيم) وهي تصور عشق المتيم هذا اليتيم، وفيها تحرش الديوك بعضها على بعض للقتال. [1]

((تبدأ بالحمد لله والصلاة والسلام على النبي ﷺ، والدعى للسلطان ثم يقدم الراوي في المقدمة تشير إلى حضرة السلطان على الشر وتخليه أماكن الفسق والفساد أما أبطال المسرحية الخيالية فهم الأمير وصال أحد أمراء الجند ومجموعة من الشخصيات المعروفة للمجتمع المصري المملوكي ويدور الموضوع حول بغية وصال للزواج من امرأة ذات حسب وجمال ولكن الغاطية أم رشيد توقعه في عروس شديدة القبح فيغضب ويتوعد ولكنه يقتنع في النهاية بأن الله أوقفه في شرك بما قدم من أفعال الشر فأعلن التوبة، وغسل معاصيه بالحج وزيارة بيت الله الحرام وزيارة مسجد الرسول (ص).)) [2]

أما المسرحية الثانية (عجيب غريب فمن استعراض أنماط ونماذج معايشة من واقع الحياة الشعبية في الشارع والسوق حيث مصدر المعرفة والتكسير والتحايل على الرزق بشتى الحيل ففيها النصب والاحتيال والسلب والمراوغة والمساومة، فهي بهذا معرضا لكثير من مظاهر الحياة اليومية للمجتمع وعيوبه، أما مسرحية المتيم فتدور قصتها حول الحب والحياة وحيل المحبين في عصر الكاتب حيث يتعصب فيها واحد منهم هو المتيم ويعرض محاولاته، وصنوف حيله لبلوغ مأربه من محبوبته وتكاد تكون هذه البداية مبنية على حلقة المصارعة بين القطط والكلاب والديكه والخرفان والثيران الخاص باعداء المتيم حيث يتغلب عليهم جميعا.

والرثاء العربي مسجل لنا أن الشاعر العربي عمر بن الفارض تكلم بشكل مسهب عن خيال الظل، وله باية شعرية نطالع فيها مرور الجمال وعبور السفن للسجاد وجيوشا تخوض المعارك في البر والبحر،

[1]– انظرعمرون نور الدين: المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000. مرجع نفسه. ص 45 – 46

[2]– أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 54 إلى 58

ومرور الجمال سواء كانوا مشاة أو خيالة وكذا الصياد وهو يلقي شباكه والوحوش وهي تفرق السفن في البحار، والسباع وهي تفترس صيدها من الحيوانات للآخرين، ففي المسرحية الأولى تمثل شخصية وجبال الخاطئ التقليدي في العمل الدرامي الكلاسيكي الذي لا بد أن تنتهي القصة بأن يلقي جزاء ما أكثر، ويرسم المؤلف صورة الفساد والعيشه وصال بمجرد ظهوره، ويمدحه بها يشبه الذم، وتدور مشاهد البابة وأحداثها بين الكلام الراوية (طيف الخيال) والتسلسل المشاهد وتتابعها مع البطل ومن يلقاهم ويحادثهم حتى خاتمتها أما عجيب وغريب فكلهما نقيض للآخر، فغريب ماكر وفقير بينما عجيب متهني شكر الله على خلقه، ويدعو كل الشحاتين، والمتسولين إلى الجد والنشاط ليحصلوا على المال عدا ونقدا، وبقية الشخوص في هذه البابة، والبابة الثالثة كلها أنماط مشتقاه في البيئة المصرية، حيث يرى بينهم الحاوي والجراح والطبيب والقارئ المطالع والساحر والداعي ويرى مربي الحيوانات كالقردة والقطط والسباع والكلاب وغيرها من الشخصيات.

((كما عرفت عدد من القطار العربية عددا من الظواهر المسرحية كفن القراقوز والقوال والمداح والراوي الحكواتي وغيرها.)) [1]

وكتب الكثير من النصوص لهذا الفن للحكي في الأسواق والأماكن الاجتماعية، وتتميز بالوضوح والتحديد بمعنى الكلمة، وأحيانا بالإيماء والتلميح، وقد تكون إيحاءات، وعادة ما تتميز بالتشويق بديناميكية للفعل وتوتر الصراع، ويكون النص عن قصص شعبية وأخرى بطولية ودينية من أساطير وخرافات شعبية، والكثير منها مستنبط من ألف ليلة وليلة، والمداحات الدينية، وحكايات عن حياة الأنبياء والرسل وأبطال الفتوحات الإسلامية، وأختلف أسم الراوي في عدد من الأقطار العربية، كان في تركيا يسمى (الكلام) وفي الجزائر (القوال) وفي مصر وسوريا (الحكواتي) وفي العراق (المحدث) وفي إيران كان يسمى (التقليدجي) وعند سكان إفريقيا الغربية (هريوت) وفي وقت الخلافة العباسية كان يطلق عليهم (السماجة) ويذكر على الراعي في كتابه (المسرح في الوطن العربي) عن هؤلاء الحاكون.

((كان هؤلاء الحاكون هم فنانون مسرحيون لا شك فيهم، فنانون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئا وإنما تلتقط أعينهم الحادة خصائص ومعايب الأفراد فيجمعون هذه المعايب والخصائص في شخصية

[1]- أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 59 – 60

كلية أو مركبة كما يقول النقد الحديث، ويجعلون منها مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس وخاصيتهم.))[1]

فهذه حياة فنية حافلة تجمع بين فنون الأدب جميعها سوى بالأداء أو بالكلمة الممثلة فما كان يحدث في حالة الحكائين المقلدين في الشوارع والمساجد والأسواق وفي بلاط الخلفاء، وما يقومون به من الأداء بالكلمة الموزونة الملحنة كما في حاله الغناء، أو الأداء بالجسم البشري في شكله وكسوته، أو الأداء بالعرض المسرحي المعد بغيابه أما أن يحقق غاية فردية كعرض الورد الذي افتكره الخليفة المتوكل، أو كي يحقق هدفا اجتماعيا وسياسيا معا، مثلما كان يحدث في مواكب الخلفاء في الشوارع أو في استقبالهم لسفراء الدول الأجنبية.

هناك نصوص في الأدب العربي يتوفر فيها مقومات المظاهر المسرحية بشكل ملحوظ ((تتجلى تلك المقومات في بنية النصوص الفنية عموما وفي امتزاج إمكاناتها في الموضوع وأسلوب المعالجة ورسم الشخصيات وتقديم الحوار تجعل أمر تحويل النص إلى مسرحية تمثل من الأمور الميسورة بجهد بسيط، وبعض هذه النصوص تطغى مواصفات الموضوع ورسم الشخصيات في بعضها الآخر ويبرز الحوار على ما سواه من مقومات المسرحية، ولا يمكن الزعم بأنها نصوص وضعت لتمثل، أو أنها كتبت حسب مواصفات المسرحية كجنس أدبي.)) [2]

إن هذه النصوص التي تتكامل فيها أو تقترب من التكامل بشخصيات إنسانية تنمو الدراما وتتولد عناصرها وتتشابك، وأظن أن الشخصيات المسرحية الجيدة تخلق موضوعها وصراعها وحوارها وبالتالي تخلق الدراما وينطبق هذا إلى حد كبير على شخصيات الجاحظ في البخلاء. ((يعد كتاب البخلاء من كتب الأدب العربي تم تقديم نصوصه في التلفزيون السوري في الستينات واللبناني في السبعينات وقدم البخلاء للجاحظ بشكل درامي ملحوظ التأثير واضح الهدف، تتجلى الإمكانية، وترك النص الساخر أثره في الناس فنا وأخلاقا.)) [3]

[1]– علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. المرجع نفسه. ص 31

[2]– علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب. المرجع نفسه. ص 37 – 38

[3]– علي عقلة عريسان: المرجع نفسه. ص 129

كثير هي النصوص التي كتبت لهذه الظواهر المسرحية العربية، فمنها ما وثق ومنها ما عرض وأندثر منذ ذلك العصر، ولكننا أردنا أن نوضح أن هناك نصوصا مسرحية أو شبه مسرحية كتبت لتمثيل وعرضت على الجمهور للترفيه وتعليمة ووضع المشاكل الاجتماعية لذلك العصور، وكتبت نصوص بعد هذه الفترة للتمثيل وذلك قبل نشأة المسرحية العربية في القرن السادس عشر بالمعنى الصحيح المسرحية الحديثة والتي كتبت من أجل المسرح العربي الحديث، على سبيل المثال كتبت مسرحية (حضر موت وأبنائها) للكاتب اليمني العربي الشيخ الفقيه عبد الله بن عمر با مخرمة بحوار ممتاز بين الأم وأبنها، وتعالج هذه المسرحية مشكلة الهجرة من اليمن إلى البلاد الأخرى، ومثلت في ذلك العصر وكتبت باللغة أو اللهجة اليمنية ولا زال النص موجود إلى يومنا هذا.

أعاد كتابة النص الأستاذ محمد عبد القادر بامطرف في مؤلفه عن الهجرة اليمنية إلى اللغة العربية الفصحى لأسباب فنية حتى يسهل فهمه على القارئ العربي، كونها مشكلة خطيرة من مشاكل الحياة الاجتماعية اليمنية ولا تقتصر على جيل من الناس بل إنها صالحة لكل زمان ومكان، ونظراً لعدم قدرة الكاتب الاتصال بالمجتمع مباشرة عن طريق الكتابة لتفشي الأمية خطر للمؤلف مخاطبة الناس لا بالكلمة المسموعة ولا المقروءة بل بشكل عرضا مسرحيا يجسد على ساحة عامه.

كما يقول عمر عوض بامطرف ((أسند الشيخ بامخرمة الأدوار إلى فرقة متخصصة في التمثيل للأدوار المرتجلة الفكاهيه لتجسيد الحوار على خشبة المسرح لفرقة عرفتها مدينة الشحر في اليمن في ذلك الوقت (لم تتوفر المراجع عن نشاط هذه الفرقة) وما علينا إلا أن نتبع نموذجا من الحوار للنص المسرحي (حضرموت وابنها).)) [1]

الأم حضرموت: الآن وقد اختار الله والدك إلى جواره فألقِ نظرة على مخلفاته.

ابن حضرموت: إني سوف أهاجر لأجلب السعادة لبلدي. [2]

الأم حضرموت: بالعكس إنك سوف تشقيها لأنك سوف تطلب منها لدى عودتك إليها من الهجرة ما عودك عليه المهجر من رائحة مزيفة، إن بلدك لن تقدم ذلك أبداً ومن هنا سوف تثور نقمتك على بلدك

---

[1]- سعيد عولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 19

[2]- سعيد عولقي: المرجع السابق. ص20

وستنكر عليها شحتها من غير سبب يدعو إلى ذلك فكر قليلاً يا بني إنك لست وحدك الباقي في حضرموت، ضم يدك إلى أيدي أخوتك والمقيمين هنا واحتفظوا أرضكم من الضياع والانحراف، لا تترك بلدك في وقت هي في أمس الحاجة إليك انظر إلى تلك النخلة الشامخة إنها سوف تلعنك إذا تركتها تموت عطشاً وسوف تطلب القصاص منك يوم القيامة، لقد أكلت ثمرتها الطيبة ستعيش عزيزة وها أنت اليوم تدليها قبرك، لقد كانت لها بوالدك علاقة عائلية متينة، كان رحمة الله عليه يتعهدها بالري والعناية وكانت هي تقابل جميله بجميل أوفر له ولي ولك وللآخرين...ألا ما أكرمها الأرض الطيبة، (وجالت في عيون حضرموت الدموع وتتساقط على التربة فابتلعتها ذرات الطين وكأن شيئا لم يكن. [1]

فنلاحظ جمالية الحوار بين الأم والتي ترمز إلى (الأرض) وإلى ابنها الذي يرمز إلى (الجيل) والأرض بحاجة لأبنائها الشباب لكي يبنوها ويكتسوا بكسائها ويأكلوا خيراتها، فتوفر في النص الخصائص الفنية للشخصية من خلال الحوار، والموقف الدرامي يتطور فيه الحدث للوصول إلى الأزمة، فمضمون النص يصور لنا الوضع الاجتماعي المعاش، وبصورة غير مباشرة من عواقب الهجرة، وإصرار الولد العاق بالهجرة وترك الأم وحيدة ليس هناك من يرعاها بعد موت والده فتكون نهاية ماساوية حزينة نوعا ما.

وإذ تحدثنا عن نشأة النص المسرحي الجزائري القديم فعلينا أن نقف عند نص (نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طريائق) والذي اكتشف في العراق (لإبراهام دنينوس) والذي يعود إلى القرن التاسع عشر ونشرت سنة 1847 أي في العام الذي قدمت فيه مسرحية البخيل لمارون النقاش في بيروت أدى اكتشاف هذا إلى بروز إشكاليات فيما تتعلق في البدايات الأولى للمسرح الجزائري التي الحقتها أغلبية الدراسات السابقة إلى مطلع القرن العشرين، وتعد هذه المسرحية دعوة صريحة كعادة البحث للمسرح الجزائري، والذي كان مواكبا لحركة الفن الرابع العالمية وربما سبقا على المستوى العربي، ويعد عمل (نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق) في العراق تعد أول مسرحية عربية مطبوعة.

---

[1]– سعيد عولقي: سبعون عام من المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 21

((يعد عمل نزهة المشتاق ونمصه العشاق في مدينة طرياق في العراق أول مسرحية عربية مطبوعة، وهي موجودة بمكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس تحت رقم 2482 بإهداء من المؤلف إبراهام دنينوس وبتوقيعه، إلى السيد عضو الجمعية الأسيوية.)) [1]

كتبت هذه المسرحية باليد وبخط مغاربي جزائري في عام 1847م وطبقت على الطباعة الحجرية على شكل كراسة من الحجم الصغير، بحجم أثنين وستين صفحة، وخلاصة المسرحية قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية (طرياق في العراق) في عصر غير محدد، وتتضمن حكايتين الأولى قصة (نعمة) مع إبن عمها (نعمان) والذي يعد زوجها سفره في البحر، وتقترح أم نعمة أن تبتعد نعمة عن زوجها والزواج بابن خالها (رابح) لأنه صاحب مال وجاه، أما الثانية فهي قصة (أمينة) مع زوجها الرئيس منصور والتي تخشى أن يكون زوجها قد ضاع في البحر، خاصة بعد أن طال غيابه وتزداد حصرتها حين تعود جميع المراكب، وتنتمي المسرحية بنهاية سعيدة فتعدل نعمة عن زواجها بابن خالها، ويعود منصور وتتصالح للأسرة وتحتفل الأسرة بذلك ويدعون الأصدقاء.

وتم طباعة المسرحية مؤخرا عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية من دون توزيعها تجاريا من تحقيق وتقديم الباحث مخلوف أبو كروح.

أني لا اريد أن ادخل في التفاصيل بل أردنا أن نوضح كيف نشأ النص المسرحي العربي على مدار التاريخ تمهيدا إلى ظهور المسرحية العربية الحديثة والتي سنتناولها لاحقا بعد تعرفنا على المراحل التي مربها النص المسرحي العربي، فالنص المسرحي العربي منذ النشأة الأولى مر بمراحل وهي مرحلة الترجمة والتعريب ومرحلة التأليف وسنذكر كل مرحلة بصورة مختصرة.

1.1.2.1- مرحلة الترجمة والتعريب

إن رواد الترجمة للمسرح العربي قد امتلكو الأداة الكافية أو نفذوا إلى جوهر العملية المسرحية في مجالات إبداعية التأليف بحيث يعطوا ترجمات تفي بحق النص الإبداعي والنفسي، وربما كان بعضهم متخصص من حيث دراسته لفرع من فروع الدراسات غير المسرحية، أو ربما غير الأدبية أو النقدية أو

[1]- صالح لمباركيه: دراسات في المسرح، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص 1972. د ط. الجزائر: (دار الهدى، عين مليلة: 2005 م.) ص 29

حتى اللغوية، هذا إلى جانب القدره على معايشة كل شخصية مسرحية على حده، بحيث يجد لها الصورة اللغوية والحركية الملائمة لصورتها في النص.

((إذ يقحم كثير من المترجمين أساليبهم الخاصة وتعبيراتهم اللغوية الخاصة أو التي أشتهرت في أوطانهم من شخصيات، ويبالغ البعض في اصطناع الأسلوب البياني وألوان البديع بما يضر بالشخصية ويصيبها بالترهل اللفظي والانفتاح اللغوي فتظهر على غير حقيقتها، وعلى غير مايحيط بها من عناصر بيئية ومشاركة اجتماعية فيها موضوعية تفضي إلى الإقناع عبر الإمتاع.)) [1]

كانت الترجمة إحدى وسيلتين لإيصال الأدب الغربي الى الاداب العربية، أما الوسيلة الأخرى فهي الإطلاع المباشر على آثار هذه الآداب في لغتها الأصلية، وقد دلت المدارس التي انتشرت في أنحاء العالم العربي، سبل هذا الاتصال أوجدت بالتالي حركة ترجمة منسقة نشطة شملت فيها معظم روائع الأدب العالمي ولسنا بسبيل التاريخ لهذه الحركة، وما يهم هو حركة التعريب للمسرح.

وقد ظهر لنا من خلال التتبع لحركة الترجمة وحسب رؤية الباحثين ((إن المترجمين لم ينقلوا لنا مدرسة مسرحية معينة إذ كانت إرادة فيما اختاروه من شهرة الكتاب أو شهرة المسرحية أو ملائمتها للذوق العربي في تلك الفترة تباينت أساليب الكتاب في هذه الترجمات فمنهم الكثرة الغالبة من كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبي فيعني إبراز حوادثها الرئيسية ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف ويغير النهاية أحيانا، ويضيف بعض مواقف الغناء وذلك ليلاقي ذوق الجمهور الذي كان يطلب في المسرحية بصفات تتفق بمثله وثقافته وتجاربه.)) [2]

وبرز الأستاذ المعروف (نجيب الحداد) كان هو الذي يزود الجوق المسرحي في مصر بترجمة الروايات أو اقتباسها، وهو كاتب وشاعر يعتمد إلى تصوير بعض المواقف الحاسمة، وإحياء المناجيات العاطفية في قصائد وموشحات، فكان الشيخ سلامة حجازي يرى في هذه الأشعار مراد فسيحا تتجلى فيه بتجربة التلحين والأداء الغنائي. [3]

---

[1]– أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والاعداد والتاليف. المرجع نفسه. ص 35 – 36

[2]– محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847–1914. المصدر نفسه. ص 19–196

[3]– انظرعبد الرحمن يافعي: في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم.المرجع نفسه. ص 103

فمثلا مسرحية (شهداء الوطنية، لفتوريان سارد) افتتحت بها شركة التمثيل العربي لسلامة حجازي أولى حفلاتهاّ، وتضع المسرحية في مقدمتها أهداف خلقية نفعية عامة، فبعد تقديم القصة يبرز ما فيها من فضائع التعصب، وما للحب الفاسد من آثار في الأخلاق، كما يعرض صفات الشهم الكريم، ووجوب التكاتف والتفاني في خدمة الوطن، فموضوعها وطني قومي، إذ تصور اضطهادا دينيا في هولندا وبلجيكا حين تبعتا إسبانيا، وتعرض صورة من جهادهما للاستقلال، فموضوعها وطني في قصة غرامية، وأسلوب الترجمة تتضح من المثال الآتي:

دولوريس: كارلو حبيبي

كارلو: تأمل أي دور خيانة فضيعة أمثل في هذا، هو رجل يدعوني بصديقه، ويضمني إلى صدره، وأنا أنتهز هذه الفرصة لأغمر خنجر خيانتي في قلبه، وهو رب الصروف وآية الفضل، ومن نكد طبالحي وحظي العاثر أمني له محب وأني به لغادر، حال تكاد تفقدني الرشد والصواب. وأنا الذي أقتل بيدي في سبيل انتقامه كل من يخونه كخيانتي أراني أحبك حبا امتزج يدي فصار نزعة من قلبي كنزع حياتي، فهل تمت جريمة أفظع من جريمتي؟.

دولوريس: (بدلال) إنك لم تعد تحبني يا كارلو.

كارلو: (بياس) أواه

دولوريس: إن هذه الهواجس لم تخطر لك البال قبل الآن

كارلو: بل هي واخزات الضمير الذي عيرتني بسكوته منذ هنيه من الزمان [1]

ترجمت عددا من المسرحيات عن المسرح الفرنسي مثل (شهداء الغرام) ومسرحية (مكبث) لشكسبير ترجمة عبد المالك إبراهيم واسكندر جرجس عبد المالك ومسرحية (هاملت) ترجمة طانيوس عبده، ومسرحية (عطيل) التي ترجمت عن المسرح الإنجليزي بذوقه الخاص.[2]

---

[1]– محمود حامد شوكت: الفن المسرحي، في الأدب العربي الحديث. د ط. مصر: (دار الفكر العربي للطبع والنشر، مطبعة عابدين، القاهرة: 1980 م.) ص 40

[2]– انظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. د ط. مصر: (الناشر منشاة المعارف، الإسكندرية: الإيداع 2959 / 88. د ت) ص 92

فكان هؤلاء الكتاب يبذلون جهدا كبيرا في سبيل المحافظة على الأصل، ونقله نقلا أمينا دون العبث أو تشويه كما كان يفعل المترجمون المسرحيون، وما أكثر هذه المسرحيات التي ترجمت على هذا النحو، كما ترجمت الكثير من المسرحيات ولكنها لم تكتب لها الشهرة على الخشبة، اللهم على بعض المسارح كمسرح الهواة والتي لا تعتبر مقياس للذوق المسرحي العام، ولا تتقيد به ومن هذه المسرحيات (الحكيم الطيار، الروايات المفيدة، زوبعة البحر، الحب والصداقة، أحلام العاشقين) ترجمة حمدي وترجمة الجدريدي.

حاول بعض الكتاب، أن يجمعوا بين الغايتين، فاخرجوا ترجماتهم في ثوبها الأدبي وقدر لهذه الترجمات أن تمثل على نطاق واسع، ومنها ترجمة محمد عفت لميروب، وترجمة إبراهيم رمزي لمسرحية وكيلوباترا.

((تراوحت هذه الوشائج بين الترجمة والتعريب والتمصير والتحوير والاقتباس والاستيحاء والتأخر والاحتذاء.)) [1]

ونستنتج من هذين الرأيين أن المسرحية العربية الحديثة بدأت بالترجمة من مسرحيات غربية سواء فرنسية أو إنجليزية بما ينمو الكتابة المسرحية العربية، والاستفادة من هذه التجارب بما يعزز القدرة على الإبداع والمعرفة لدى الكاتب العربي، سواء كانت هذه الترجمات ترجمت بأمانة أو أضاف إليها المؤلف العربي أشياء وزيادة أو نقصان بما يخدم الجمهور العربي.

كما ترجم إبراهيم صبحي مسرحية (الحكيم الطيار) عام 1889 وهي مسرحية هزلية من هزليات موليير، كما ترجم سليم خليل النقاش مسرحية (مي) لفرقته التي جاء بها إلى مصر سنة 1876، وقد حافظ المترجم على أسماء الشخصيات التاريخية إلا أنه تصرف في أسماء الشخصيات المخترعة وكذلك ترجم نجيب حداد مسرحية (غرام وانتقام أو السيد) لكورني وكذلك مسرحية (حلم الملوك، سنا أو عدل القيصر) وما أساة (سنا) لكروني الكاتب الفرنسي كما ترجم أحمد بو خليل القباني مسرحيته (باب الغرام أو الملك متريدات) للكاتب الفرنسي راسينRasin. [2]

[1]– حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960 – 1970 والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 21 إلى 23

[2]– انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847– 1914. المصدر نفسه. ص 196

إن مسألة الذوق والعشق والموهبة في الترجمة للنص المسرحي هي بؤرة الترجمة ونواتها، إلا أن هذا العشق لا بد أن يكون واعيا بقواعد النص المسرحي وتصوراته وتخيلاته وإعادة بنائه في أطروحات ثقافية إبداعية، فالمترجم للنص الإبداعي يجب أن يكون له علاقة سحرية بالنص المسرحي من حيث اللغة، ومعانيها ليتمكن من الترجمة.

أسهمت الترجمة والتأليف بشهرة عشرات من الرواد نذكر منهم، فرح أنطوان الذي أعطى للمسرح (إبن الشعب) وصلاح الدين وأورشليم مصر الجديدة ومصر القديمة، وإبراهيم رمزي الذي قدم للمسرح مسرحية، الحاكم بأمر الله، البدوية، قلب أم وغيرها) وكذلك الكاتب محمد عثمان جلال الذي ترجم بعض مسرحيات (راسينRasin) وسماها (الروايات المفيدة في علم التراجيديا) وبعض مسرحيات موليير كمسرحية (ترتوف) وسماها الشيخ متلوف، النساء العالمات، وكذلك الكاتب الشاعر خليل مطران الذي ترجم مسرحيات شكسبير مثل عطيل، وهاملت ومكبث وتاجر البندقية. [1]

((أتصل السوريون بالآداب الفرنسية وبطريقة الهجرة وبتأثير الإرساليات في سوريا ذاتها، وقد بدأت حركة التعريب السورية المسرحية مشوقة بروح لبنان ولهجتها وبروح كتابها ومن رواد هذه الحركة مارون النقاش (1817-1855) وأن مقارنة بين تعريب مسرحية (البخيل) لموليير، وقد مثلها أمام ضيوفه في منزله وبين أصلها الفرنسي لتظهر فروقا مرجعها اختلاف البيئتين بين الكاتبين.)) [2]

تنقسم المسرحية السورية في مسرحية (البخيل) إلى خمسة فصول ويسعى الأب في الفصل الأول إلى إغراء أبنته لزواج من غني بخيل ولكنها تحب الأخر فقير أو تتظاهر بالإشراف أمام الفتى البخيل لتنفره منها وفي الفصل الثالث ينجح تدبيرها ويهرب البخيل وفي الفصلين الرابع والخامس حشو هزلي ينتمي بزواجها من الفقير، وبذلك متشابهة للأصل الفرنسي، شبها عاما في الموضوع كذلك تشابه الشخصيات الرئيسة. [3]

[1]– انظر محمد الصادق عفيف: الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي، 1900 إلى 1965. ط 1. المغرب: (دار الفكر للطباعة والنشر: 1971 م.) ص 164، 165

[2]– محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847- 1914. المصدر نفسه. ص 197- 198

[3]– انظر محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث. المرجع نفسه. ص 30

كما يشير محمد يوسف نجم في كتابة المسرحية في الأدب العربي الحديث عن التعريب ((إن التعريب قام على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية إلى بيئة عربية عصرية أو تاريخية، تتبعا لموضوع المسرحية وكذلك على تغيير أسماء الشخصيات، تعديل طباعهم ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلائم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها، وقد ظهر التعريب قويا واضحا في أعمال نجيب الحداد إلى خلق بيئة تاريخية عربية قريبة من الصدق والواقع فيها حرية من فيكتورهوجو الفرنسي.)) [1]

كما عرب نجيب الحداد مسرحية (الطبيب المغصوب) للكاتب الفرنسي موليير مسرحيته الشهيرة (الطبيب رغم أنفه) بحيث أطلق على أشخاصها أسماء عربية، وجعل حوادثها تدور في بيئة عصرية عربية، غير أنه لم يتدخل في أي تعديل على الحوار، لذا خرج الحوار الموليري بصفاته الأساسية السياسية، وهو يدور على ألسنة شخصيات عربية تتحرك بالجو العربي مع الحفاظ بكافة المقومات الضحك التي يزخر بها هذا الحوار ولم يحرف الإعداد شيء من التنسيق الخارجي أو الداخلي للمسرحية بل أمعن في تفهم الحركة الموليرية في البناء المسرحي، وحافظ عليها بأمانة ودقة. [2]

كماعرب (إسكندر فرح) هذه الملهاة على النحو مخالف للطريقة التي أتبعها الحداد، لقد تصرف في الشخصيات من حيث عددها وأسماؤها كما تصرف في الحوار الفرنسي وأختصره في بعض المواضيع، وسهب في شرحه في البعض الآخر، كل ذلك باللغة تختلف بين الفصحى والبسيطة العامية واللغتان الدارجتان في مصر ولبنان.

ومن المعروف أن التأثير يتناسب تناسبا طرديا في العادة مع القوة السياسية والاقتصادية والثقافية لأهل اللغة المؤثرة، وأنه كلما ضعفت القوة السياسة والاقتصادية والثقافية لامة من الأمم ضعف تأثير لغتها في لغات الأمم الأخرى.

2.1.2.1- مرحلة التأليف

كان الكتاب العرب في كل مرحلة أو جيل أو عصر يسيرون على نهج عام واحد ثم يكون لكل كاتب في كل قطر عربي له خاصية التميز عن كتاب الاقطار العربية الأخرى، وتكون له ملامحه

[1]- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث. المصدر نفسه. ص 197

[2]- انظر نجيب حداد: المسرح العربي دراسات ونصوص. اختيار وتقديم محمد يوسف نجم: د ط. لبنان: (دار الثقافة، بيروت: د ت.) المقدمة ص، د

الخاصة التي ينفرد بها عن زملائه وبذلك تحقق للتأليف المسرحي في كل عصر تنوع كثيف مدهش، وكان التنوع ينطوي تحت منهج واحد له ملامح الخاصة به.

ففي مرحلة النصف الأول من القرن العشرين كان كتاب مصر وسوريا أبرز كتاب العرب، وسار هولاء في نهج واحد لم يخرج أحد منهم عنه، وهو محاولة التمسك ببناء الدراما التقليدية التي تتراوح بين تأثيرات موليير وراسين.

((كان إتجاه التأليف متنوعا فمنه ما كان يتسم بالطابع القومي ومنه ماكان يتسم بالطابع الاجتماعي وأخر يتصف بالطابع التاريخي، ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار الظروف التي رافقت مولد هذا الفن من سيطرة القوى الاستعمارية على الحكم العربي من ناحية وسيطرة القوى الرجعية والتقاليد العتيقة من ناحية أخرى.)) [1]

ومن أبرز هؤلاء الكتاب المصريين في مجال التأليف المسرحي ظهر إسماعيل عاصم وفرج أنطوان وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم. [2]

وقدم هؤلاء الرواد عددا من المسرحيات التي تقترب من الملودراما الاجتماعية نذكر من هذه المسرحيات (صدق الإخاء (1894) وحسن العواقب 1895، وهنا المحبين 1897) لإسماعيل عاصم، ومسرحيات (مصر الجديدة ومصر القديمة 1913، وصلاح الدين في مملكة أورشليم 1914. وبنات الشوارع وبنات الغرور 1913، ومسرحية المتصرف بالعباد 1917) لفرج أنطوان، ومسرحية (أبطال المنصورة، دخول الحمام مش زاي خروجه 1915) لإبراهيم رمزي، ومسرحيات (العصفور في القفص 1918 وعبد الستار أفندي 1918 والهاوية 1961، والعشرة الطيبة 1970) لمحمد تيمور، ومسرحيتي (الضيف الثقيل 1919، والمرأة الجديدة 1961) لتوفيق الحكيم. [3]

---

[1]– محمد الصادق عفيفي: الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900–1965م. المرجع نفسه. ص 164

[2]– انظر علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. المرجع نفسه. ص 58

[3]– انظر السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع نفسه. ص 55

((تعد مسرحية السلطان وصلاح الدين ومملكة أورشليم لفرح أنطوان، حقبة من أزهى حقب التاريخ الإسلامي، ليعرضها على المسرح، ويبث من خلالها أفكاره الاجتماعية والسياسية والإنسانية والوطنية وكانت مسرحيته هذه، حلقة من سلسلة مؤلفاته.)) [1]

هذا الإطار التاريخي الذي أحاط به الكاتب لحوادث مسرحيته، وقد نفذ منه إلى تصوير عواطف الانتقام الديني والعنصري، ممثلة في شخصيات ماريا وبرنت وبل وندل، الذي كان يطوي عليه جوانحه ويخشى أن يصرح به، نظرا للظروف القائمة بين المسلمين والصليبيين. كذلك حب الملك العادل، أخ صلاح الدين للملكة جوانا ملكة صقلية، لولا براعة الكاتب واقتداره على إدماج الحوادث ومزجها، بحيث تتدخل ويلتحم نسجها، لانفصمت الحبكة، ووقع في شر الازدواج، إذ كانت الحوادث المتخيلة، لا تقل قوة وأثرا على الحوادث التاريخية.

لم يخرج هؤلاء الكتاب عن نهج الدراما بل حاولوا أن يتمسكوا بها، ومن هنا برزت النصوص العربية لتوفيق الحكيم، وعلى أحمد باكثير، ومراد السباعي إلا نموذجا فذا عن هذه المحاولة المدهشة محاولة إتقان الدراما لبناء النص المحكم في عقدته وشخصياته وصراعه للوصول به إلى حبكة قوية الصنع، فهؤلاء الكتاب امتازت نصوصهم بتلوين محلي من ناحية وتلوين الشخصيات من ناحية أخرى، فكان توفيق الحكيم في بنائه الدرامي يسير لمناقشة أفكار فلسفية، وكان علي أحمد باكثير يحاول إيقاظ الشعور القومي، في حين كان مراد السباعي يرصد المجتمع رصدا بالغ الهجاء والسخرية، إذا كل هؤلاء يركبون منهج بناء الدراما بشكلها التقليدي المحكم، فإن كل واحد منهم تأثر بتيارات فنية وفكرية مختلفة.

((يعتبر خليل الهنداوي واحدا من رواد التأليف المسرحي في القطر العربي السوري في الثلاثينات وربما قبل ذلك تصدر الهنداوي لهذا الفن وكتب عددا من المسرحيات منها(بيغما ليون) والتي نشرها بعنوان أخر (زهرة البركان، هاروت وماروت، الحب يخلق الإلهة، العالم لن ينتهي) وغيرها.)) [2]

ولأن طبيعة الكتابة العربية للمسرح في الثلاثينات قد جنحت إلى معالجة الأساطير وخاصة على يد توفيق الحكيم فإن الهنداوي قد أدلى بدلوه هو الآخر، ومن المصادفات الخارقة أن يعالج الكتاب موضوعا واحدا، في عنوان (بيغماليون) التي أثارت بظهورها في سوريا ومصر، عاصفة من الجدل.

---

[1]– محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847–1914م. المرجع نفسه. ص 367

[2]– عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي. المرجع نفسه. ص 55– 56

فتوفيق الحكيم فكرته تصوير الحيرة التي تلازم الفنان والقلق الذي يساوره فلا يهدأ لأن نظرته تتيح القلق فهو لا يرضى بما هو فيه لأنه يطلب ما هو أسمى، فإذا أرتفع إلى هذا وجد رغبته أسمى أما مسرحية خليل هنداوي فهي تصوير لما يجده الفنان من راحة في الوهم لا يستطيع أن ينالها في ضوء الحقيقة أن في هذه الأسطورة سحرا للخيال كل يوم.

((كما إشتهر علي أحمد باكثير كشاعر كبير وروائي وصحفي وكاتب ويعد من أهم كتاب المسرحية النثرية في الوطن العربي وأبرز الكتاب المسرحيين اليمنيين في النصف الأول من القرن العشرين ألف مسرحية (همام) أو (عاصمة الأحقاف) بداية تأليفه قبل أن يسافر من اليمن إلى مصر.)) [1]

يعتبر باكثير من الجيل الأول في الكتابة المسرحية استعمل الشعر المرسل في الكتابة المسرحية في المسرحيات التاريخية، ومن مسرحياته الشعرية (في بلاد الأحقاف، روميو وجوليت، قصر الهودج، إخناتون ونفرتيتي، كما ألف ما يقارب السبعين مسرحية ذات الفصل الواحد، ومسرحيات طويلة منها (إبراهيم باشا، مسمار جحا، شهرزاد، شيلوك الجديد، الفرعون الموعود، إمبراطورية في المزاد، عودة الفردوس، الفلاح الفصيح، قطط وفئران، الدكتور حازم، الزعيم الواحد، أبو دلامة) وغيرها. [2]

كما تعامل باكثير بوعي مع التراث وعرف متطلبات العصر، وتعامل مع الشخصية التاريخية أو الأسطورية إلى شخصية معاصرة تفكر بمنطقنا وتعاني حيرتنا وتبحث عن مشاكلها مثلنا في الواقع الذي نعيشه.

يعد التاريخ أحد المصادر الرئيسية التي يستقي منها كتاب المسرحية شخصياتهم وإحداثهم المسرحية يوجد في التاريخ الإسلامي والعربي الكثير من الأحداث والشخصيات التي تحتاج إلى تسجيل ((ألف علي باكثير مسرحية (حرب البسوس) هذا عنوان تاريخي نجده في أكثر الكتب الأدبية والتاريخية فهي

---

[1]– يحيى محمد سيف: إعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن. المرجع نفسه. ص 35، 36

[2]– انظر فيصل عبده عوده: سوسيولوجيا النص المسرحي. د ط. اليمن: (إصدارات وزارة الثقافة، صنعاء: 2004م.) ص 71 – 72

مسرحية تحمل طابع المأساة أو التراجيديا في كثير من جوانبها خصوصا بعد موت المهلهل، وتنطبق عليها شروط المأساة أبطالا ولغة وموضوعا. [1]

لذا شعر بعض الكتاب بأهمية التاريخ قديمة وحديثة، عربية وإسلامية فاتخذوه مادة لمسرحياتهم ومنهم علي باكثير، أما في النصف الثاني من القرن العشرين فقد سار الكتاب العرب على نهج مناقض لنهج كتاب النصف الأول من القرن العشرين، فقد أعلنوا بصريح البيانات أو بصريح التأليف أنهم يرغبون في تحطيم أصول الدراما التقليدية ولو رجعت إلى ما كتبوه، لوجدت قلة الكتاب العرب بين أوساط ستينيات القرن العشرين وأوسط الثمانينات لوجدتهم جميعا يسيروا على هذا المنهج من المغرب حتى العراق ((قام هذا النهج على التقيد باركان الدراما التقليدية بعد تحطيم ترتيب وتتابع هذه الأركان، وقد وجد الكتاب العرب البرختية والعبثية والسريالية وغيرها من ثورات كتاب المسرح الأجنبي على التقليدية مساعدا لهم في إعلان تمردهم على تقليدية البناء المسرحي.)) [2]

سار الكتاب العرب في السنوات التي ذكرتها على منهج واحد، نجد لها تنويعات هائلة قد يصعب إحصاؤها في موضوع بحثنا، ونكتفي بالإشارة إلى بعضها من أشكال احتفالية عربية قديمة ومنها استخدام الراوي والجوقة والغناء في قطع تسلسل الحدث المسرحي، ومنها ما استخدم خصائص مسرح العبث في عدم حدوثه شيء لتحطيم حدوث الافعال والواقع في الدراما التقليدية، نشأ من هذه المحاولات ما سمي بالمسرح الاحتفالي، والطليعي والتجريبي والملحمي وكلها متفرغة من نهج واحد (تغيير ترتيب أركان الدراما).

ودعا رواد هذا الجيل إلى إيجاد شكل عربي خالص مستمد من التراث الفني والأدبي من شأنه أن يحقق تواصلا بين المبدع وشعبه وعدم الأتكال على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات يوسف إدريس وتوفيق الحكيم، وتنظيرات على الراعي، ومحاولات سعد الله وتونس، وقاسم محمد وعز الدين المدني، وعبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وروجيه عساف وعبد القادر علوله، ومحمد الشرفي وغيرهم، مؤشرا جيدا في بناء نص مسرحي عربي نابع من تراث له خصوصياته ومميزاته.

---

[1]– انظرعبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. ط 1. مصر: (دار المعرفة للطباعة والتجليد: 1416هـ، 1996م.) ص 206

[2]– يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي. المرجع نفسه. ص 164

2.2.1- المسرحية العربية الحديثة

عرف مصطلح المسرحية تطورات في القرن العشرين فأُطلق بداية على المسرحية اسم (الرواية) وكان ثمة قرينة تشير إلى أنها رواية تمثيلية وليست رواية سردية، وكان يضاف إليها كلمة (تشخيصية) أو (تمثيلية) أو سواهما، ثم استخدمت كلمة (تياترو) للدلالة على المسرحية، وأطلق المغاربة على خشبة المسرح (الركح) وهوالساحة ولم يُعرف المسرح ولا المسرحية بمفهومها المعاصر قبل منتصف القرن الماضي في الوطن العربي، وإنما عرفت أشكالا مسرحية تنتمي إلى ما قبل المسرح العربي، وهي إشكالية تحتاج إلى دراسات موسّعة، وقد مرّ بعض الحديث عنها في بحثنا.

عرفت المسرحية: هي إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويقومون بأفعال ابتكرها المؤلف، وأخذ فن المسرح يستكمل استقلاله شيئا يسيرا في النصف الأول من القرن العشرين بمعنى أخر اتجه إلى الاعتماد على النص الأدبي، مما افسح المجال لحركة الترجمة والتعريب والاقتباس عن الأداب الغربية.

((كان التأليف المسرحي ولا يزال غريبا على أدبنا، مما دفع مجموعة من هؤلاء الأدباء إلى الترجمة حينا، والتعريب والإقتباس حينا أخر ((لم يتكون في عالمنا العربي تراث في الأدب المسرحي ألا في أواخر الثلث الأول من القرن العشرين، حين أخذ أحمد شوقي يكتب مسرحياتة النثرية ابتداء من سنه 1927، وأخذ توفيق الحكيم يكتب مسرحياتة النثرية في سنة 1935، وكذلك علي باكثير الذي الف عددا من المسرحيات الشعرية والنثرية.)) [1]

وعندما توفرت نصوص مسرحية عربية وجد الدارس العربي بين يديه مسرحيات شعرية ونثرية تؤلف لتمثيل وتطبع وتنشر في عدد من الأقطار العربية، بل تدرس في الجامعات والمدارس، فتمكنت المكتبة العربية من احتضان عدد من النصوص المسرحية لتأخذ مكانها بين فنون الآداب العربية الأخرى كتابا مقروءا، لا نص موضوع للتمثيل فحسب كما كان علية الحال قبل ذلك.

تتحدد مقومات النص المسرحي الجيد في طريقة معالجته للمشكلات التي يعاني منها المجتمع والإنسان على حدٍ سواء بأسلوب فني متميز ولغة جيدة وحبكة متقنة والتركيز على ما هو ضروري،

[1]- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدرسات النقدية. المرجع نفسه. ص 45

ووجود الفعل المسرحي الذي يؤدي لرد فعل لزيادة الصراع بين الشخصيات حتى التأزم ووقوع الحدث ثم التدرج إلى النهاية المقنعة والمرضية للجمهور، لتعميق الرؤية الحضارية والقيم الاجتماعية والإنسانية الحقه.

((تعد اللغة إحدى أهم عناصر البناء للنص المسرحي سواء كان النص نثراً أو شعراً، فالحوار المسرحي لا قيمة له في ذاته بل بما يوحي به، فالدراما العظيمة تتكون من ثلاث عناصر هامة جمال اللفظ ثم التصور الصادق لما يحدث حولنا وداخلنا ثم الفكرة.)) [1]

إن المسرح لغة ولا يمكن أن يتحدث شعب ألا من خلال هذه اللغة، واذا جرى الحوار على ألسن الممثلين سلسا طبيعيا بحيث يحس المتفرج أن ما ينطقة نظراؤهم في الحياة الواقعية، وقد يكون ذلك صحيحا اذ ما يقدمه المؤلف المسرحي مشكلة خاصة للفرد ويصورها بطريقة آلية، أما إذا كان مايقدمة المؤلف مشكلة تغوص في أعماق النفس البشرية، أو مأساة إنسانية أو صراع مع القدر والطبيعة والزمن، فلن تسعفة لغة الحياة الطبيعية او اليومية، كذلك الحال إذا قدم قضية متشابكة واضطر إلى استخدام الرمز والإيحاءات كقضايا الجنس البشري عامة أو أمة من الأمم على وجه الخصوص.

ليس معنى ذلك أن يفتعل الكاتب لغة مركبة أو حوار مبتذلا لمسرحيتة، بل علية أن يختار من الكلمات والأساليب التي تعبر أحسن تعبير وأصدقة عما يختلج في نفوس شخوصة، بحيث نجد هذه الكلمات لها تاثيرا بالغ إلى نفوس المشاهدين. [2]

ومهمة المؤالف أن يخلق طرازا من الكلام يجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع بحيث لاتكون مصطبغة بصبغة محلية صارخة أو لهجة إقليمية طاغية، وحتى لاتصير اللغة مجرد قوالب أو (كليشيات) تطمس معالم الشخوص وتخفيها أكثر مما تبدعها.

((يقتصر دور المؤالف المسرحي على الدفع بالفكرة الصراعية الأولى والتخطيط للشخصيات، مع إمدادها بما يلزمها من أفعال وأقوال ومنطق ودوافع وأسباب وعلاقات، مع التنسيق بين الشخصيات،

[1]–انظر محمد الدالي: الادب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 322

[2]– انظر أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتاليف. المرجع نفسه. ص 49

وإقامة توازن طبيعي أو منطقي وفني بينها، وكذلك الحفاظ على نظام صراعها، تحقيقا للتناقض داخل وحده، حيث ذلك ينتج الصراع .)) [1]

فكان التاريخ والقصص الشعبية أهم مصادر التأليف المسرحي العربي الحديث وفق هذه المصادر تم تصنيف المسرحية العربية إلى ثلاثة أنواع: – مسرحية تاريخية، مسرحية شعرية، مسرحية تراثية أو نثرية.

أ- **المسرحية التاريخية:** – ويراد بها المسرحية التي يتخذ منها التاريخ مصدراً للتأليف كاعتمادها على شخصية تاريخية أو حدث تاريخي أو زمان ومكان أو كل ذلك معاً، وقد يتقيد الكاتب فيها بحقائق التاريخ فينقلها للمشاهد المعاصرعبر مشاهد تتوخى الصدق التاريخي، وقد لا يتقيد الكاتب بذلك فيتخذ من الشخصية التاريخية أو الحدث مدخلاً لمعالجات معينة تهدف إلى نقد واقع عصري أو دعوات ثورية وغير ذلك .

((أتجه الكاتب العربي منذ فجر القرن العشرين إلى محاولات في الكتابة المسرحية إلى التاريخ العربي يستوحى منه المواقف القومية التي تدعو إلى الاعتزاز وتثير الحمية، ولم يكن الإتجاه للتاريخ العربي فحسب، بل اتجه بعض الكاتب إلى التاريخ الفرعوني والتركي القريب والتاريخ الكردي وحظارة بلاد الرافدين والأمازيغي في بلدان المغرب العربي والتاريخ اليمني.)) [2]

وشغل هذا اللون من التأليف المسرحي حيزاً كبيراً في التراث الأدبي المسرحي على امتداد الوطن العربي وفي مختلف مراحل تاريخ المسرحية العربية ويمثل هذا اللون من التأليف مسرحية المروءة والوفاء لخليل اليازجي (1876م) السلطان صلاح الدين في مملكة أورشليم لفرح أنطون (1914م) صقر قريش لمحمود تيمور (1956م) السلطان الحائر لتوفيق الحكيم (1960م) مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور (1966م) ثأر الله بجزأيها الحسين ثائراً والحسين شهيداً، ميسلون للشاعر سليمان العيسى (1966م)، مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس، المهرج لمحمد الماغوط (1973م). ويمثلها في المغرب العربي مسرحية الوليد بن عبدالملك لمحمد الحداد في بداية العشرينيات من القرن العشرين ومسرحية الملوك الثلاثة لأحمد الطيب العلج ومحمد مصطفى القباج، وغيرهم مما انتهجوا هذا النهج في الأقطار العربية.

---

[1]– أبو الحسن عبد الحميد سلام: المرجع نفسه. ص 102

[2]– انظر عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدرسات النقدية. المرجع نفسه. ص 158– 159

ب – **المسرحية الشعرية:** – أخذ العرب المسرح من أوروبا فكتبوا المسرحية شعراً، كما كانت هنالك منذ التراجيديا اليونانية حتى ظهور الدراما الواقعية في القرن التاسع عشر.

ويعتبر الشاعر أحمد شوقي الرائد الأول الذي أخرج المسرحية الشعرية من ركاكة أشعار الرواد الأوائل إلى مسرحية الشعر الرصين بما امتلكه من موهبة، وتأثر به وتبعه في ذلك الشاعر عزيز أباظة، ثم علي أحمد باكثير، وقد كتب شوقي مسرحياته شعراً عمودياً حافظ فيه على وحدة البيت الشعري، وسجِّل النقاد لعلي أحمد باكثير أولى المحاولات للخروج عن وحدة البيت، وطور علي أحمد باكثير هذا النهج حتى استخدم الشعر المرسل المتحرر من قيود الوزن البحري والمعروف بشعر التفعيلة .

كما برز في كتابة المسرحية الشعرية وهو الشاعر عبدالرحمن الشرقاوي الذي خطا خطوات واسعة في كتابة الدراما الشعرية بما استخدمه من لغة واضحة الدلالة ((صور الشرقاوي شاعرية تساند الأفكار في بناء درامي متماسك، غير أن الخطاب في مسرحياته كان أقرب للمباشرة منه إلى الرمز، وتمثّل ذلك في مسرحية (الفتى مهران، ومسرحية ثأر الله، الحسين ثائراً، الحسين شهيداً) وغيرها. [1]

وحققت المسرحية الشعرية درجة عالية من النضوج على يد الشاعر صلاح عبدالصبور لما امتلكه الشاعر من رؤية جمالية خاصة، نهلت من المسرح العالمي في وعي وبصيرة مع ثقافة ومعرفة واسعة بالتاريخ الإسلامي العربي أتاحت له استيحاء مواقف الدراما الثورية، كل ذلك اتحد بموهبة شعرية فذة أنتجت أعمالاً مسرحية أجمع النقاد على روعتها واعتبارها علامة فارقة في تاريخ المسرحية الشعرية، بل المسرحية العربية بمختلف مصادرها.

((لقد وصلت أعماله المسرحية مثل مسرحية (مأساة الحلاج ومسافر ليل) بالتأليف المسرحي الشعري إلى مرحلة المسرحية الشعرية الدرامية التي يختلط فيها الشعر بالدراما وتندمج فيها غنائية الشعر وصوره بالبنية الدرامية للشخصيات والمواقف بما يخرج بناءً مسرحياً منسجماً.)) [2]

وبعد ذلك كتب هذا النوع من المسرحية شعراء كثيرون على امتداد الوطن العربي منهم الشاعر فاروق جويدة وهو شاعر مصري ولد سنة (1946) حيث كتب (الوزير العاشق، دماء على ستار الكعبة)

---

[1]– انظر عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدرسات النقدية. المرجع نفسه. ص 204 الى 206

[2]– نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور. د ط. مصر: (الهيئة المصرية للكتاب: 2005م.) ص 98

وكتب محمد الفيتوري السوداني مسرحيته (سولارا) وكتب محمد عناني المصري مسرحيته (الغربان) وشعراء آخرون.

ج – **المسرحية التراثية:** – كان البحث عن شكل مسرحي عربي أصيل قريب من وجدان المشاهد العربي فنهج كتاب المسرحية العربية منذ نشأتها على استيحاء القصص الشعبية موضوعاً لمسرحياتهم، فقد كانت المحاولة الأولى لرائد الكتابة المسرحية العربية على يد مارون النقاش وهي مسرحية أبو الحسن المغفل مستوحاة من قصص الف ليلة وليلة. وكاد أبو خليل القباني الرائد الثاني للكتابة المسرحية أن يعتمد كلياً على القصص الشعبية في كتابة مسرحياته المأخوذة في معظمها من قصص ألف ليلة وليلة وقد اعتمدت الموضوعات في هذه الفترة على ما يجد القبول لدى العامة من أحاديث الحب والخيانة والبطولة والشهامة وغيرها.

((إن المسرحية التراثية قد لقيت دفعة تطويرية مع بروز اتجاهات جديدة في أساليب معالجة التراث وتوظيفه في خدمة أهداف عصرية واستخلاص مواقف الثورة والرفض في التراث بدلاً عن مواقف الحب والخيانة.)) [1]

ولقي هذا الاتجاه اهتماماً كبيراً لدى كُتَّاب المسرحية في مختلف الدول العربية، ووُظفة القصص الشعبية في خدمة الأهداف السياسية المتمثلة في البحث عن ديمقراطية الحكم وحقوق الإنسان ومقاومة استبداد الحكام والدفاع عن طبقات المجتمع الدنيا.

ظهرت مسرحيات مثل مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس في سوريا ونبتة حبيبتي للشاعر هاشم صديق في السودان، وبغداد الأزل بين الجد والهزل للكاتب العراقي قاسم محمد، ويمثل الأهتمام بالتراث الشعبي مصدراً للتأليف المسرحي ومخرج عن التبعية الثقافية للغرب في المغرب العربي كُتاب مسرحيون منهم على سبيل المثال عبد القادر علولة وعبدالكريم برشيد وأحمد الطيب العلج والطيب الصديقي .

(1)– عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش الى توفيق الحكيم، ص 31 انظر

1.2.2.1- المسرحية المصرية الحديثة

تطورت فن المسرحية المصرية على يد أحمد شوقي وتوفيق الحكيم واجتذب إلى هذا المجال كثيراً من الكتاب مثل علي باكثير، ونعمان عاشور، وأنور ملك قزمان، ورشاد رشدي، وعبد الرحمن الشرقاوي، ولطفي الخولي، وسعد الدين وهبة، وكذلك محمود تيمور الذي بدا مسرحياتة باللهجة العامية، ثم تحول عنها إلى الفصحى، والذي يعالج في أغلبية مسرحياته الجوانب الاجتماعية، كما يظفي على عمله المسرحي تحليلات نفسية، ويصور فيها الطبيعة الإنسانية، مما جعل الصراع في مسرحياته يدور بين العقل والغريزة. [1]

وسارت المسرحية المصرية على هذا النمط وعلى هذا الأسلوب فألف (أحمد شوقي) أول حياته الأدبية مسرحيتين هما (ورقة الأس، أسياس) فالأول عربية تدور حول حب النصرة لأبنه ملك العرب وليسابور قائد الفرس، وثانية فرعونية تدور حول حب حماس المصري لدسائس الأميرة اليونانية.

ويشير محمد الدالي في كتابه الأدب المسرحي المعاصر ((ينبغي أن نقف قليلا عند ثلاثة بفضل ثقافتهم العربية في فن التأليف المسرحي وهم (فرح أنطوان، إبراهيم رمزي، محمد تيمور) فقد كتب أولهم مسرحية (مصر الجديدة، ومصر القديمة عام 1913وأتبعها مسرحية السلطان صلاح الدين ومملكه أورشليم) وألف إبراهيم رمزي مسرحية (أبطال المنصورة) عام 1951، كما ألف محمد تيمور أربع مسرحيات (العصفور في قفص، وعبد الستار، الهاوية، العشرة الطيبة) وغيرهم.)) [2]

كان من أنصار المسرحية الأجتماعية الواقعية محمد تيمور سنة 1892-1921م. ومن مسرحياته (العصفور والقفص) ومثلت في مسرح برنتانيا أول مارس 1918م و(عبد الستار أفندي) والتي مثلت بدار التمثيل وألفها عام 1918م و(البشرة الطيبة) والتي مثلت بمسرح الكازينودي باريس 19 مارس 1920 واخرجها السيد درويش .[3]

أحس المسرحيون المصريون أن هناك قصورا في المسرحية المؤلفة وذلك بتقليد المسرح الغربي، فارتفعت أصوات تطالب تغيير هذا النهج لاستحداث مسرح عربي خالص، معتمدة على التراث بكل أنواعه

[1]- انظر عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدرسات النقدية. المرجع نفسه. ص 45 - 46

[2]- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 12

[3]- هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 68

ومنها التراث الشعبي، فكانت جهود يوسف إدريس في مسرحية (الفرافير) عام 1964، هذه المسرحية التي تعتمد على التراث حيث نادى إدريس بالتمسرح كنظرية للمسرح العربي.

وتكمن هذه النظرية بأن يكون الجمهور مشاركا في العرض المسرحي ((فلجأ إدريس إلى الأسلوب المسرحي الشعبي، وفي مسرحية الفرافير كيف يحكم الناس أنفسهم وكيف تكون العلاقات بين الأفراد والجماعات، وأعطى الفرفور صفة مهرجي السرك باللباس والتعبيرات اللفظية، ويعطي هذه الشخصية سمات الكوميديا الشعبية حيث يتوجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجمهور.)) [1]

كما استخدم إدريس مواقف من الكوميديا المرتجلة مثل أن يقوم الخادم بدور السيد والسيد بدور الخادم بعد أن يتنافس السيد والخادم، فنظره إدريس للمسرح الذي يصفه بأنه يتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي مطوراً إلى مستوى الذوق الجمالي والمفاهيم الفنية العالمية.

((ويؤكد إدريس أن المسرح إنساني غير مقتصر على شعب دون آخر، ويجب أن نفهم وندرك ونعي أن الفن ظاهرة إنسانية اجتماعية لا بد إنتاجها في بيئة معينة تتبع شعباً معيناً وتنتج من أجل ذلك الشعب، فنجده يقوم بكسر جدار الإيهام المسرحي، وتحطيم الجدار الرابع بنسبة للجمهور.)) [2]

لم يكن (توفيق الحكيم) بمعزل من الدعوة والعودة إلى التراث العربي، إذ أنه في عام 1967م، أصدر كتابه (قالبنا المسرحي) والذي دعى فيه إلى إيجاد صيغة مسرحية عربية خاصة، تقوم على الحكواتي والمداح، وفي مسرحياته استحضر (الحكيم) التراث بمختلف مصادره حتى يطوعه لخدمة معاناته وقضاياه المعاصرة، حيث اعتمد في بناء نصوصه المسرحية على مصادر متنوعة توزعت بين القرآن والتوراة والتراث الشعبي العربي والفرعوني والإغريقي.

ويشار أن (الحكيم) أستلهم السامر في مسرحية (الزمار) عام 1930م ((حاول أن يدخل الفنون الشعبية مثل الرقص والغناء التي تدور أحداثها في العراء في مسرحية (الصفقة) عام 1956م، كما يذكر

[1]– منصور عمايره: جهود التجارب المسرحية العربية، التجارب المسرحية تجارب وبصمات. المرجع نفسه. ص 55

[2]– سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المعاصر. المرجع نفسه. ص 283

أنه تقصى بعض الملامح الشعبية المصرية القديمة بأحداث مظاهر الفن المعاصر في مسرحيته (يا طالع الشجرة) عام 1966م)) [1]

((استهل الحكيم في فترة السبعينات كتابه الشهير (عودة الوعي) وتلاه مسرحياته القصيرة (مجلس العدل، وحصص الحبوب، الحمار يفكر، الحمار يؤلف، كما كتب يوسف إدريس مسرحية (المخططين) ينتقد فيها الخط الفكري الواحد والنظام الشمولي.)) [2]

فلإبداع لاينتهي بأنتها أشخاص فواصل المسرحيون المصريين تأليفهم وكتبوا عددا من النصوص المسرحية الحديثة أفادة الحركة المسرحية المصرية والعربية.

((كما اشتهر الكاتب محمود دياب (من مواليد الإسماعيلية، مصر 25 أغسطس 1932م) ويعد من روائد المسرح والأدب في الستينات أول أعماله المسرحية (مسرحية البيت القديم) 1963م.)) [3]

وتتابعت أعماله المسرحية فألف (مسرحية الزوبعة) 1966م ومسرحية ليالي الحصاد 1968، ومسرحية (الهلافيت) 1970، ومسرحية باب الفتوح ومسرحية رسول من قرية نميرة، وأهل الكهف 1974، والرجل الطيب، الغرباء لا يشربون القهوة وغيرها من الأعمال المسرحية.

حمل محمود دياب على عاتقه هموم المواطن العربي، وتبرز فكرة استلهام التراث في مسرحية (باب الفتوح) ((قدم نموذجا رائعا للمسرحية التراثية العربية، تعامل دياب مع التراث كحركة حيوية متفجرة يمكن من خلالها استشراف المستقبل، فقد استحضر شخصية صلاح الدين الأيوبي، وقدمه في المسرحية ضمن بطولاته الفردية مصور إياه بأنه لم يخلق النصر على الصليبيين وإنما النصر كان للشعب ((أن المؤلف قد تجاوز التعامل الحرفي مع التاريخ لينطلق إلى طرح رؤى مكثفة تهدف إلى استشراف المستقبل، لذلك

---

[1]– يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي. المرجع نفسه. ص 166

[2]– هاني أبو الحسن سلام: المثقفون المصريون وغرابه المسرح، الحوار المتمدن العدد 09 423-08/10/2013: 22/58، المحور: الأدب والفن

[3]– عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفني. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب: 2007م.) ص 161

نجده يربط بين الواقع والحلم، وبين التاريخ المكتوب المتخيل، لأن المسرحية تنطلق من رؤية ثلاثية تكون نسقا متكاملا، هو التاريخ والواقع والمستقبل.))[1]

جعل محمود دياب المسرح وسيلة في يد الجمهور يطرح من خلالها قضاياه المعيشية لأن الفن مرتبط بالحياة اليومية.

يعد الفريد فرج من رواد المسرح المصري فأعتمد في مسرحياته اعتماداً كبيراً على التراث الشعبي وتوظيفه، وتنوعت مصادرة هنا بين ألف ليلة وليلة وحكايات كتب الأخبار التراثية والقصص الشعبية، والتاريخ الذي تختلط فيه حقائق التاريخ بالأساطير الشعبية.

وهكذا استحضرت مسرحية (حلاق بغداد 1964م) ومسرحية (بقيق الكلان 1965) ومسرحية (رسائل القاضي اشبيلية 1967) ومسرحية (على جناح التبريزي 1969) واعتمد على القصص الشعبية في أداب العامة وتفاوت توظيف الكاتب لهذا التراث ما بين استحضار الواقع ذات الدلالة المعاصرة واستغلال ما فيها من إسقاطات على نحو ما رأينا في مسرحية سليمان الحلبي من قبل، وبين استغلال ما في الشخصيات أو الحدث التراثي من وجود إنساني عام على نحو ما نرى في شخصية (أبو الفضول) تشير إلى صفاته وسلوكه، فالفضول موجود في مجتمعنا الحالي كما كان موجودا في المجتمع القديم في الماضي.

((إن الفريد فرج لم يرتكز كثيرا في مسرحه على استلهام التراث من أجل قضايا معاصرة، بقدر ما كان معنيا بالنظر إلى هذا التراث قيمة في حد ذاته، بمعنى أنه مشغول هنا بتقديم ما يختزنه هذا التراث في داخله من صيغ وتكوينات يمكن أن تكون عوضا عن صيغ المسرح الغربي.)) [2]

وهكذا اتجه الفريد فرج في هذه المسرحيات إلى ربط المادة التراثية بالصيغ التي تنبع من هذا التراث، فسيطرت لغة ألف ليلة وليلة وجوها على الحوار والشخصيات في مسرحية حلاق بغداد، وبقيق الكلان وفي رسائل قاضي أشبيلية.

---

[1]– يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي. المرجع نفسه. ص 176

[2]– السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع نفسه. ص 698

2.2.2.1- المسرحية السورية الحديثة

إذا أردنا أن نتحدث عن نشأة النص المسرحي العربي الحديث فبلا شك أننا سنبدأ بلبنان وسوريا وهذه حقيقة مسلم بها وذلك لإكتشاف المبدعون اللبنانيين والسوريون المسرح على الرقح بما يلائم الجمهور العربي والمشاكل الاجتماعية التي يعيشونها، بدأت حركة التعريب السورية المسرحية بروح لبنان ولهجته، ومن رواد هذه الحركة مارون النقاش، وخليل القباني، أحد الرواد الأوائل في المسرح العربي، وعند هذه الشخصيتين بدايات المسرح العربي السوري. [1]

ويعد أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية هو مارون النقاش والذي اقتبس عمله الفني حين سافر إلى إيطاليا 1846م، وباللغة العربية الدارجة، وكانت أول مسرحية قدمها لجمهوره العربي وهي (البخيل) عن الكاتب الفرنسي (موليير) وذلك في أواخر سنة 1847 م.[2]

لم يظف مارون النقاش في مسرحية (البخيل) تغييرا في عقده المسرحية ولكنه تصرف في تطويل بعض المشاهد، وتقصير بعضها ليلائم ذوق الجماهير وثقافتهم، كما قام بتعريب أسماء الشخصيات وتغيير الأماكن التي دارت فيها الأحداث، ثم قدم مسرحياته أخرى وهي (أبو الحسن المغفل، وهارون الرشيد) سنة 1849م. ((يعد مارون النقاش أول من أسس فن التمثيل باللغة العربية.)) [3]

عندما شاهد أبو خليل القباني مسرحيات النقاش تأثر به وبمسرحه فوضع أول لبنة في صرح المسرح ذو النكهة القومية ليس في سوريا فحسب وإنما في الوطن العربي ككل فتميز القباني في مسرحه بأنه لم يتقيد بالقالب الغربي للمسرح كما رآه أو كما سمع عنه، وذلك لعلمه أن هذا الفن الجديد يشد نفسه بنفسه، إذا قدم في إطار خارج عن المألوف، بعيد عن الإرث المتداول في الغناء والرقص ورواية الشعر على استنباط شكل مسرحي جديد، يلائم الذوق السائد، وهكذا ولدت بدأية المسرح الشامي العربي، وأثرت في أغلبية الأقطار العربية.

((بدأ أبو خليل القباني مسرحه بقدرآت ذاتية فهو الذي ألف ولحن وأخرج وعلم التمثيل لمن يساعده، وجعبتنا ملآن بالمسرحيات التي تركها القباني شاهدا على ذلك، مثل مسرحية (هارون الرشيد مع الأمير

---

[1]- انظر محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث. المصدر نفسه. ص 51 و61

[2]- انظر محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي، التأسيس: المرجع نفسه. ص 233

[3]- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 11

غانم، بن أيوب، وقوت القلوب، وهارون الرشيد مع أنس الخليل، الأمير محمود مع نجل شاه العجم، عفيفة، عنترة) وغيرها.)) [1]

المحاولة الأولى للمسرحية الشعرية كانت على يد خليل البازجي في مسرحية (المروءة والوفاء) والتي ظهرت طبعتها الأولى 1876م ومثلت في مسرح بيروت 1888م. وتدور حوادثها في زمن النعمان ملك الحيرة وهي ذات لون عربي واضح تصور بعض المثل التي ميزت العرب عمن سواهم. [2]

كما واصل سليم النقاش الاتجاه اللبناني والسوري حين انتقل إلى مصر، حيث توفرت له عدة عوامل، منها حرية الفكر وجو المسارح وجمهوره، وهي أسباب لم تتوفر في سوريا في عهد العثمانيين، فكان يمثل فيها ألوانا لبنانية وسورية ومصرية، ومن المعروف أن سوريا تأثرت بالثقافة الفرنسية فتأثر الكتاب كذلك بالأدب الكلاسيكي الفرنسي لكتاب فرنسيين مثل (كورني وراسين وموليير) ومنهم سليم النقاش. [3]

كانت البلاد العربية تبحث عن نفسها كمصر وسورية وتسعى لإحياء قيمها الوطنية والقومية، فكان كتاب مصر وسوريا يمتازون بالمؤلفات التي تبث روح الفداء والوطنية في جوهرها، وتدافع عن الكرامة والوفاء والإخلاص وتتهجم على الظلم والاستبداد والخيانة، فكتب الكتاب عن كل ما هو معبر عن تلك الأنواع التي أصبحت هدفهم الأول والأخير، ونقلوها إلى العربية وإلى اللهجة العامية التي يفهمها الشعب وتتصل اتصالاً وثيقاً بالأدب والتراث العربي وتندمج مع أحاسيس الشعب وقد سار المؤلفون المصريون على النمط السوري اللبناني.

عندما أتى أبو خليل القباني إلى مصر ((أهتم القباني بالتاريخ العربي والإسلامي وجعل لغة المسرحيات شعر أحيان وأحيانا أخرى نثراً مسجوعاً يتخلله كثير من الشعر في المواقف الحماسية والعاطفية، كما فعل ذلك سليم النقاش في رواية (الظلوم) والتي مثلت في أيام إسماعيل وظن أنه يعرض به فأغلق مسرحه الذي يختلط النثر بالشعر.)) [4]

---

[1]– عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي في سورية. المرجع نفسه. ص 12

[2]– انظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسه. ص 73

[3]– محمد يوسف نجم: المسرحية في الادب العربي الحديث 1847– 1914. المصدر نفسه . ص 94

[4]– فرحان بلبل: المسرح السوري في مئة عام 1847 – 1946. المرجع نفسه. ص 40، 41

وظهر مجموعة من المؤلفين المسرحيين السوريين في القرن العشرين وكان من أهمهم سعد الله ونوس (27 مارس 1941 – 15 مايو 1997) كان مطلع على المسرح الغربي وبدأ متأثر به، وخاصة المسرح الملحمي ولكنه أستند بتقيد مسرحياته كمسرحيات سياسية مرتجلة مثل مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران ومسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) وهو يسعى لمزج الممثل بالمتفرج في حدث مسرحي وأحد، وباستناده إلى التراث من ألف ليلة وليلة، وتعد مسرحة (الملك هو الملك) أستند فيها إلى حكاية هارون الرشيد حينما ضجر ذات يوم فقرر أن يخرج بصحبة وزيره حيث سمع إحداهما يقول (أه لو كنت ملكا) لأقمت العدل بين الناس ويقرر الخليفة أن يأخذه إلى قصره ليجعل منه خليفة ليوم واحد، وقد أعتمد ونوس في هذه المسرحية بتطويع تراث ألف ليلة وليلة، أخذ من الماضي إلى حيوية الحاضر وتوظيفه لخدمة رسالة فنية مسرحية إلى المجتمع العربي.

بعد نكسة حزيران 1967 خرجت دمشق مثلما خرجت بعض البلدان العربية كمصر ولبنان بمسرح عربي (علمي) ((فصارت النصوص التي كتبها مسرحيوها مثل سعد الله ونوس ومحمود دياب ومصطفى الحلاج والفريد فرج وممدوح عدوان والصديقي والشدراوني أهم بكثير من كل البيانات والخطب ظهرت مسرحية حفلة من أجل 5 حزيران)) وظهر مسرح الفرجة، مسرح الساحر، والمسرح الاحتفالي ومسرح الشوك، ومسرح الحكواتي ومسرح السرك. [1]

كثير من هذه المسارح التي صعدت ورفعت صوت خطابها (المحلي) والانتقاد ذو الطبع البرختي الذي شد المتفرج للمشاركة في العودة إلى التمسك بالقيم والأفكار والعادات القبلية بالفطرة التي يتشرف بها العقل العربي.

تبلورت فكرة اللعبة المسرحية الحضور البريختي بشكل قوي في مسرحية (الملك هو الملك) لونوس وما يعمقها تأدية الممثلين لحركاتهم البهلوانية وأوضاعهم التشكيلية وتوجههم بالخطاب المباشر إلى الجمهور، وبما أن المسرحية تقوم على اللعب (الفكرة) فإن كل شيء يكون مباحا إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر، وجاء الصراع بين ما هو مسموح وما هو ممنوع.

كما قدم علي عقلة عرسان في هذا الوقت بالذات في سنوات السبعينيات، بحثه في (الظواهر

---

[1]– انظر أنور محمد: من أحوال المسرح العربي، العقل مهانا، المسرح العربي المسيرة، والتحديات. د ط. الجزائر: (وزارة الثقافة، المهرجان الوطني للمسرح المحترف: 2007م.) ص 160

المسرحية عند العرب) أسهم في تجلية الصورة الغائمة التي شاهدت ملامحها على أقلام الدارسين، وفي آراء الباحثين، إذ لم يتوفر لهذه القضية من يعود إلى الأصول ويستنطقها إلى المسار التاريخي الذي ينفع في وصل ما انقطع وفي إقامة الدليل تلو الأخر على مسيرة إمكانية مسرحية لا تزال غائصة في بطون الشواهد والمصادر المختلفة.

((يؤكد عرسان وجود الظاهرة المسرحية)) إن الظاهرة المسرحية موجودة ولكنها لم تتطور كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح في اليونان، التي شكلت بعد تطورها المسرحية اليونانية من تراجيديا وكوميديا، وأصبحت الآن، الشكل الدرامي العالمي.)) [1]

ويرى عرسان أن الأسباب كامنة في طبيعة الثقافة العربية والإنسان العربي لأن لكل شعب أسلوبه في التعبير والتوصيل والفرجة، في التأثر والتأثير والنقل، وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة وليس للفن قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان في العالم.

وهكذا استجلب عرسان الظواهر المسرحية محللاً حيناً، ومقارناً مع غيرها في تجارب الأمم والشعوب حيناً آخر حيث ينكشف المسار النقدي عن التطور داخل الظاهرة إلى تكاملها واستيعابها لعناصر المشاهد المسرحية من فئة المنذرين إلى فئة القصاصين وأصحاب الحكايات وأهل المقامات إلى مسرحية الرؤيا في الإسراء والمعراج وحلقات الذكر الصوفية إلى الاحتفالات الجماهيرية المتنوعة مثل عاشوراء والتعزية واحتفالات المولد النبوي، والسيارة وموسم جمعة برزة أو خميس المشايخ، وأعياد النيروز، والقصاصين الشعبيين، والكرك أو الكرج وهي استخدام لأنواع من المحاكاة والتمثيل وبعد هذه التجلية للأصول، تتضح حدود التراث المسرحي العربي، وتتضح قابلية التطوير، وهذا يعني أن الوعي بالتاريخ في أساس النهوض المسرحي في سوريا والوطن العربي.

3.2.2.1- المسرحية الجزائرية الحديثة:

إن نشاة النص المسرحي الجزائري الحديث مر بعدة مراحل أولها منذ عام (1922-1937م) وكتبت مسرحيات باللغة العربية الفصحى وقد جائت متزامنة مع زيارة (جورج أبيض) للجزائر سنه 1921،

[1]- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب. المصدر نفسه. ص 17، 18

وزيارة فرقة مصرية أخرى سنه 1922. والفضل يعود إلى ثلاث جمعيات ظهرت وهي جمعية الطلبة المسلمين وجمعية المهذبية (للآداب والتمثيل العربي) وجمعية المؤسيقى المطربية.

((قدمت هذه الجمعيات مئات من المسرحيات باللغة العربية الفصحى، لم يبقى منها سوى عناوينها، ولقد أجمع كل الباحثين في المسرح الجزائري أن هذه المسرحيات المعروضة باللغة العربية الفصحى لم تنال نجاحا يذكر، ولم تسجل أثرا على الجمهور الجزائري.)) [1]

بلا شك أننا نعرف أن الجزائر كانت مستعمرة من قبل الاستعمار الفرنسي وأثر في حياة الجزائريين وأمنهم واستقرارهم مما أدى إلى تأخر ظهور المسرحية الجزائرية بشخصيات ونص عربي جزائري حتى العشرينات من القرن العشرين " أن بداية المسرح الجزائري كانت في العشرينات من القرن العشرين وبتوجيه ورعاية من الأمير خالد، وبواسطة استضافة فرق مسرحية عربية. [2]

إن الاستعمار أدى إلى تأخر ظهور النص المسرحي العربي الجزائري حتى العشرينات من القرن العشرين، ولكننا باستطاعتنا أن نذكر نشأة النصوص المسرحية الجزائرية بالفرنسية والعربية ((أوحت الجزائر للكتاب المسرحيين الفرنسيين بما لايقل عن ثلاثة وأربعين مسرحية بين سنوات (1830م – 1952م مما أدى بالقوات الاستعمارية الفرنسية إلى التفكير في بناء المسارح في كبرى مدن الجزائر وتم عرض مسرحية (عبد القادر في باريس سنه 1842، ومسرحية (اسيرالداي) ومسرحية (بابا عروج) وغيرها.)) [3]

تعد أول مسرحية جزائرية كتبت بالدارجة الجزائرية في عام 1920 ألا وهي مسرحية (جحا) لعلالو وبمفهوم ومنطلق غربي أما من منطلق العرض الحي فيعود إلى ثمانية ألف قبل الميلاد، لأننا نعتبر الطاسيلي بحكم الدراسات والأبحاث الأنثولوجية الفرنسية أنه أول راقص هو جزائري باتصيلي ويوجد في النقوش في ولاية تمنراست ونجدها في المركز الوطني للأبحاث الأنثولوجية ما قبل التاريخ.

[1]– صالح لمباركية: دراسات في المسرح الجزائري النشاءة والرواد والنصوص حتى سنه 1972. المرجع نفسه. ص 76

[2]– انظر عمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. المرجع نفسه. ص 89

[3]– عمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. المرجع نفسه. ص 68 – 69

((لعل ابرز المؤلفين الذين لمع نجمهم في المسرح العامي أو الدارج (سلالي علي، الملقب (بعلالو)، ورشيد القسنطيني، ومحي الدين باشتارزي، وقد تميز هؤلاء الثلاثة بأنهم مؤلفون للمسرحيات الهزلية.)) [1]

يعد أول عرض مسرحي باللغة العربية الدارجة في الجزائر (مسرحية في سبيل الوطن) دراما اجتماعية من فصلين عرضت في 22 ديسمبر سنة 1922 من إخراج واقتباس محمد منصالي المولود في الجزائر سنة (1899م، 1922) هاجر مع أسرته 1911 إلى لبنان، ورجع إلى الجزائر وأسس فرقة للتمثيل العربي وقدمت الفرقة عدة مسرحيات أخرى منها (فتح الأندلس) لجورجي زيدان وتعالج هذه المسرحية موضوع دخول الفاتحين العرب المسلمين الأندلس. [2]

سعى الاتجاة الثاني في ترسيخ العامية عند كثير من الكتاب الجزائريين لكي تصل الفكرة إلى الجمهور في قالبها الكوميدي الساخر الدافع إلى الاضحاك وتسلية والترفية والتعليم، وهو ماسعى إليه المؤلفون الجزائريين الذين حاولوا مخاطبة الجمهور بمسرحياتهم التي كانت تعرض خاصة في شهر رمضان.

وهذا الاتجاه الذي سلكة الكثير من المؤلفين والممثلين الجزائريين، والذي تخلوا فيه عن اللغة العربية الفصحى والنزول بالمستوى الفني والأدبي إلى طبقات المجتمع، حب في إيصال الرسالة الفنية للجمهور عن طريق التهريج والهزل والاضحاك، مع الأرتجال في كل الأعمال التي تعرض على الجمهور، كل ذلك أدى بالنخبة المثقفة الجزائرية إلى معاداة أصحاب هذا الأتجاة واحتقار أعمالهم الإبداعية (كما حدث مع هيئة علماء العاصمة والصحافة العربية التي لاتعطي اي أهمية للمسرح الحديث، لأنه كتب باللهجة العامية).

التجأ الكتاب المسرحيون الجزائريون إلى حكايات جحا الشعبية وقصص الف ليلة وليلة، فأشتهر رشيد القسنطيني (1887-1944) الذي ألف أكثر من مائة مسرحية وسكاتش، وقرابة الف أغنية، فكان يطرح موضوعات مؤلفة لدى الجمهور، فقد قدم شخصية العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم، ورجل الشرطة ومحدث النعمة والسكير، فأستخدم الحدث المليء بالمفاجأة بأسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا

[1]- صالح لمباركية: دراسات في المسرح الجزائري النشاءة والرواد والنصوص حتى سنه 1972. المرجع نفسه. ص 80

[2]- انظر صالح لمباركية: المرجع السابق. ص 77 - 78

المرتجلة الإيطالية والمثير للضحك ومن مسرحياته (فاقو، من أجل الشرف، النساء، تشيك شك، دار المهابيل، الراقد، البنت الوحشية ما ينفع غير الصحيح، بابا قدور، زواج بوبرمة، لوجا الاندلسية، ثقب في الأرض، بوسبسي، خوذني بالسيف، بابا الشيخ، تأخير الزمان، ياحسرة عليك) وغيرها. [1]

((لعل الكاتب الجزائري التجأ إلى الفخر بمآثر الإباء أما زيغا أو عربا وتاريخهم، لشحذ الهمم ومقارعة الاستعمار الفرنسي، للحفاظ على الهوية الجزائرية فوظفوا التراث الشعبي شكلا ومضمونا.)) [2]

المرحلة الثانية للنص المسرحي الجزائري وهي مابين (1938 الى 1953 م) فاشتهر عدد من المؤلفين في هذه الحقبة مثل (محمد العيد خليفة) وألف مجموعة من المسرحيات منها (بلال بن رباح ومثلت سنه 1939) كما ألف (عبد الرحمن الجيلاني) مسرحية (المولد سنه 1949) ومسرحية (الهجرة) وكتب (أحمد توفيق المدني مسرحية (حنبعل) وهي مسرحية تاريخية عرضت بين (1947– 1948) في الجزائر العاصمة، كما ظهر عدد من المؤلفين المسرحيين أمثال (محمد التوري، عبد الرحمن ماضوي، أحمد بن ذياب، أحمد رضا حوحو) وغيرهم. [3]

المرحلة الثالثة (1956– 1972) ظهر مؤلفون جزائريون أخرون مثل (عبد الله الركيبي) ومن مسرحياتة (مصرع الطغاة 1958، التراب سنة 1954، مصرع الطغاة سنة 1958، البشير سنة 1970) كما ظهرت المسرحيات الواقعية الثورية (لعبد الحليم رايس) ومن مسرحياتة (أبناء القصبة، دم الأحرار عرضت سنة 1961) وغيرها.

كما ألف الطاهر وطار مسرحية (الهارب سنة 1961) وألف أحمد عياد الملقب (رويشد) مسرحية (الغولة، حسن طيرو، البوابون) وتعد مسرحية (132 سنة) قريبة من المسرح الوثائقي التسجيلي، لأنها

---

[1]– انظر علي الراعيّ: المسرح في الوطن العربي: المرجع نفسه. ص 474

[2]– بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. المرجع نفسه. ص 17

[3]– انظر صالح لمباركية، دراسات في المسرح الجزائري النشاءة والرواد والنصوص حتى سنه 1972. المرجع نفسه. ص 90 إلى 100

تناولت أحداث تاريخية وألفها ولد عبد الرحمن كاكي كما ألف مسرحية (132 سنة، ديوان الكاراكوز، كل واحد وحكمو سنة 1966، في انتظار نوفمبر جديد) وغيرها. [1]

اعتمدت تجربة كاكي على التعامل مع التراث الشعبي، الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحياؤها من جديد، وتعود اهتمامات كاكي بالتراث منذ السنوات الأولى من حياته، حين كان يدرس على يد أستاذ فرنسي له هو " هينري كوردو HINRI KORDO" ضمن فرقة الهواة للمسرح أنشاها هذا الأستاذ سنة 1943م بمستغانم.

وهكذا كان الأهتمام بالتراث الشعبي أساس القيام بفن أصيل ومعبر من خلال القصص والخرافات والأحاجي والأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير، هذا التراث الممزوج بالواقع والأسطورة والخرافة، وهو بلاشك التاريخ المجيد للأمة وماضيها، وهكذا أنطلق بفرقته نحو الشعب الجزائري، يدرس أحواله، ويسجل الأهازيج والأساطير والأغاني والأهازيج الشعبية.... الخ

إن كاكي في هذه المسرحيات وظف التراث الروحي للتعبير عن رؤية فكرية ميتافيزيقية تتصل بإشكالية الخير والشر، فضل قيمة الأعمال وأهميتها، فإدخال شخصية (المداح) وتوظيفه في تقديم الأحداث، إضافة إلى التغريبية التي دون اندماج المتلقي في العرض المسرحي، على نحو المسرح الدرامي الأرسطي.

نهج أغلبية الكتاب الجزائريون على هذا النهج فأبدعوا أعمال مسرحية كان لها أثر في الجمهور والحركة المسرحية المعاصرة متطلعين على كثير من التجارب العربية والعالمية.

4.2.2.1- المسرحية اليمنية الحديثة

إن النص المسرحي اليمني مر بعدة مراحل قبل ثورة سبتمبر 1962 وثورة 14 من أكتوبر1962، " فكان الكتاب اليمنيون يقتبسون مسرحيات من المسرح الهندي والإنجليزي وتجسيدها على الخشبة وأول مسرحية ظهرت في اليمن عام 1904 (يوليس قيصر) لموليير. [2]

[1]- انظر صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية. د ط. الجزائر: (دار الهدى، عين مليلة: 2005 م.) ص 102 إلى 108

[2]- سعيد عولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 20

وعند بدء الرواد المسرحيون اليمنيون في استعياب المسرح شكلا ومضمونا تم الرجوع إلى المسرحيات التاريخية أو الشخصيات التاريخية وألفوا أعدادا من المسرحيات مثل مسرحية (صلاح الدين، وسيف بن ذي يزن) وغيرها.

اما في المرحلة الثانية: ألفت كثير من المسرحيات عالجت الظواهر الاجتماعية بأسلوب كوميدي ساخر ثم انتقلوا إلى المرحلة الثالثة والتي تعد الأهم في تاريخ المسرح وهي التأليف مستمدين من تراثهم وتاريخهم لطرح المواضيع على خشبة المسرح " كما ظهرت مسرحيات اجتماعية نقدية مزج أصحابها بين الجانب السياسي والاجتماعي. [1]

ظهرت المسرحيات الكوميدية مفعمة بالتلميحات النقدية التي تمثل رغبات الجمهور بمضامين النص المسرحي، الذي التزم بها الكتاب المسرحيون اليمنيون منذ مرحلة البداية والتجريب عليها وحتى اللحظة التزموا بالعديد من القضايا الاجتماعية والسياسية الوطنية والقومية والإنسانية، كقضية إحياء البطولة وبزوغ الروح اليمنية والعربية والدفاع عن الأبطال التاريخيين، والنضال ضد المستعمر والحكم الأمامي الظالم، وتأكيد الهوية الحضارية والثقافية العربية ورفض التجزئة والعزلة والدفاع عن القضايا العربية وعلى رأسها القضية المركزية الفلسطينية، والدعوة إلى الثورة والتحرر والوحدة، وفضح سلبيات الإمامة والاستعمار، والدفاع عن الثورة وحماية منجزاتها، وقضية الإصلاح الاجتماعي، والأرض، والفلاح، والبحر، والصياد والمالك القطاعي، والمرأة، والغربة والأمية والتعليم ومقاومة الخرافات والتهريب والرشوة، والهجرة والتسيب المالي والإداري والمحسوبية والجشع، والثأر والتعصب بين القبائل، وقضية الطفل والمجتمع والحرية والديمقراطية، حيث كان من الطبيعي أن يتجه الكتاب المسرحيون إلى هذه المواضيع ومعالجة الكثير من هذه الأمراض التي تتفشى في المجتمع وخاصة المشكلات المزمنة الموروثة من عهد الإمامة والاستعمار وعهود الانحطاط والظلام، الذي عاشته اليمن كغيرها من الدول العربية ومعالجة النعرة القبيلة والثأر وهي من أهم المشاكل التي تواجه المجتمع اليمني. [2]

وتعد المشاكل الاجتماعية التي كان لها صدى في أذهان اليمنيين أدرك المسرحيون بأنها الداء الذي يجب معالجته، وحافظوا على الالتزام الإيديولوجي الواعي لثوري 26 سبتمبر 14 من أكتوبر ومكتسبات

[1]– يحيى محمد سيف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 19

[2]– انظر يحيى محمد سيف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 20

جماهير الشعب والكادحين الفقراء وقد تطرقوا في مضامين أعمالهم الفنية إلى تعرية الواقع الاجتماعي المتخلف وكشف أوجه الخلل فيه، ودعوا إلى ضرورة التغيير الثوري لصالح القوى الطبقية والثورية الكادحة كما استفادوا من التوظيف الفني والجمالي في الأدب التقدمي المعاصر فجاءت أعمالهم المبدعة آية في الأصالة اليمنية والمعاصرة الثورية الملتزمة لقضايا شعبهم وواقعهم اليمني الساخن.

أخذوا من استشراف المضامين المستوردة والقوالب الفنية الجاهزة والأشكال التعبيرية المعلبة وتعرضوا في أدبهم لقضايا ميتافيزيقية وفلسفية مجردة غلب عليها الطابع التأملي الذاتي الصرف، كما عرضت قضايا الاغتراب الاجتماعي والحضاري والعبث والعدم وهي من القضايا المطروحة في الأدب الغربي من مسرح العبث.

((قدم المسرح الكثير من المسرحيات الغرامية والتاريخية كونه يجد في المسرحيات التاريخية جسراً يربطه بتاريخه ويعيد له ذكرياته وأمجاده التي يتطلع إليها بقوة تحت وطأة ما يعانيه من جهل وسياسة استعمار وحكم إمامي ظالم لفصله عن ماضيه وواقعه ومستقبله" فكانوا يجدون في المسرحيات الغرامية والتي كثيرا ما تجسد الظلم إلى جانب النبل مع قوة الصبر والاحتمال تصويراً لأخلاقه وتعبيراً لنفسه الطموحة لنيل استقلاله وحريته.)) [(1)]

((كانت لغة المسرحيات في الثلاثينات شعرا أو نثرا مسجوعا ونجدها عند أغلبية الكتاب المسرحيين إلى صياغة المسرحية الواقعية المستمدة من الواقع الاجتماعي.)) [(2)]

تعد مرحلة الأقتباس هي المرحلة المهمة في صياغة البنية النصية وإيجاد حركة مسرحية تعمق الحس الذهني وتدفع بالوعي وتحفزه للتأليف لدى المهتمين بالحركة المسرحية وانفتاحهم على الثقافات والاتجاهات المسرحية المتعددة، فلجأ الكتاب اليمنيون لذلك للاستفادة منها في عملية الصياغة النصية وتعريف الجمهور بالتقاليد والأسس المسرحية الحقيقية، أنه بدون الاتصال بالتجارب المسرحية العالمية والعربية لا يمكن أن يكون هناك مسرح يمني جيد فالمسرحية اليمنية (المحلية) وحدها غير كافية لتجعل لدينا مسرحا يمنياً ناجحاً.

[(1)]– سعيد عولقي: سبعون عام من المسرح في اليمن. المرجع نفسه. ص 14

[(2)]– يحيى محمد سيف: أعلام الأدب والفن في المسرح اليمني. المرجع نفسه. ص 14

ونكتفي أن نذكر جهود بعض الكتاب اليمنيين في كتابة النص المسرحي وهم علي أحمد باكثير ومحمد الشرفي.

أ- علي أحمد باكثير شاعر وروائي وصحفي وكاتب مسرحي شهير وأحد أبرز وأهم كتاب المسرحية النثرية في الوطن العربي حمل الجنسية المصرية برغم أصله اليمني.

مراحل تجربته المسرحية ثلاث مراحل: -

المرحلة الأولى: تأثره بكتابة شوقي قبل أن يرحل إلى القاهرة فألف مسرحية (همام) أو (عاصمة الأحقاف) 1934 بدايته في التأليف المسرحي. [1]

المرحلة الثانية: مغامرته التاريخية باستعمال ما أسماه بالشعر المرسل في الكتابة المسرحية ولم تدم طويلا.

المرحلة الثالثة: المسرح النثري أو الشعري وبعبارة أدق المسرحية المنظومة.

أهم أعماله الشعرية أربع مسرحيات شعرية هي (همام أو في بلاد الأحقاف، روميو وجولييت، أخناتون ونفرتيتي، قصرالهودج والتي يسميها (أوبرى غنائية) مع أنها لا تختلف عن همام ولا عن مسرح شوقي الشعري كما يقول الدكتور عبد العزيز المقالح.

أعماله النثرية: كتب ما يقارب السبعين مسرحية ذات الفصل الواحد ضمن بعض منها ما كتبه في المسرح السياسي كما ألف ما يزيد عن عشرين مسرحية من النوع الطويل منها (إبراهيم باشا، مسمار جحا، شهرزاد، شيلوك الجديد، الفرعون الموعود، إبراهيم باشا، إمبراطورية في المزاد، عودة الفردوس، هاروت وماروت، الفلاح الفصيح، قطط وفئران، الدكتور حازم، الزعيم الأوحد، أبو دلامة) وغيرها. [2]

من أبرز سمات أعماله:

---

[1]- يحيى محمد سيف: أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن. المرجع نفسه. ص 35 - 36

[2]- انظر فيصل عبد عوده: سوسيولوجي النص المسرحي. المرجع نفسه. ص 71- 72

1- إن فكرة الإنسان تكمن وراء معظم أعمال باكثير المسرحية وينقلها إلينا عبر مسارب نفسه السامية كما يطرح لنا الغموض في العالم، وهو يعاني أحزان الآخرين وينقلها إلينا عبر مسارب نفسه الشقيقة السامية.

2- تعامل بوعي مع التراث والوعي بالعصر وتحويل الشخصية التاريخية أو الأسطورية إذا شئنا إلى شخصية معاصرة تفكر بمنطقنا وتعاني حيرتنا وتبحث عن الحل لمشاكلها مثلنا.[1]

3- عانى باكثير من المسرحية الشعرية والتضارب القائم بين الشعر والمسرح، وجعله يرى أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرح والحوار هو وسيلة المسرح لتجسيد الصراع على الخشبة.

ب – محمد الشرفي: شاعر وكاتب مسرحي يمني ظهر في مطلع الستينات من القرن العشرين ككاتب مسرحي، ماضياً في طريقه الصعب يجتاز الفيافي، يطوي خطى الدرب المسرحي بكل تناقضاته الغريبة تتصدر بكثرة أعماله في المسرح الشعري في اليمن ألف أكثر من خمسة وعشرين مسرحية شعرية ونثرية ومسلسل وتمثيلية منها: مسرحيات (في أرض الجنتين، حريق في مدينة صنعاء، الانتظار لن يطول، الغائب يعود، العشاق يموتون كل يوم، لليمن حكاية أخرى، موسم الهجرة والجنون، الكراهية بالمجان، العجل في بطن الإمام، المرحوم لم يمت) وهي مسرحيات شعرية. [2]

وله مسرحيات أخرى نثرية (الطريق إلى مأرب، المعلم، الحارس، موتى بلا أكفان، السجين قبل الأخير، التحدي، الذهب، حكايات ومشاهدات السندباد اليمني الجديد، فلسطين الانتفاضة، مملكة السعادة، صنعاء في قبضة الشيطان). ومسلسلات إذاعية منها (بكاء العصافير، الدخول من النوافذ الخلفية، المحنة والألم) وغيرها. [3]

---

[1]– يحيى محمد سيف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح اليمني. المرجع نفسه. ص 21

[2]– حسين الأسمر: المسرح في اليمن تجربة وطموح. المرجع نفسه. ص 267 إلى 275

[3]– انظر يحيى محمد سيف: أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن. المرجع نفسه. ص 20

مميزات مسرحه: خلق ما يمكن أن نسميه المسرح الثوري واتجه إلى لون من المسرح الواقعي، الذي يسمح له بحرية طرح القضايا واختيار القالب الملائم لها، حيث يتم مشاركة المتلقي في الأحداث التي تقع على خشبة المسرح، والعلاقة بين المتلقي والنص، كما يعمل في المسرح الحديث. [1]

كما يوضح الهدف التعليمي ورسالة النص وقوة تماسكه وتسلسل الأحداث حتى يقوى الصراع لوصوله إلى أزمة التوتر لتغذي الحدث وتدعمه حتى يصل إلى نهايه المسرحية.

وبعد اطلاعناء على سير النص المسرحي العربي لاربع تجارب عربية نلاحظ بأنه كانت الفكرة المسيطرة على المسرحية العربية لدى روادها الأوائل هي فكرة المغزى الأخلاقي الداعي إلى الاستمساك بكريم القيم والتسابق إلى الفضائل والمكرمات بتزكية النفس على المستوى الفردي.

وبرزت أيضاً فكرة البعث القومي العربي بالنظر إلى حاضر العرب غير المشرِّف ومحاولة تذكيرهم بمجدهم االقديم بغية إيقاظ هممهم وشحذ إرادتهم للتخلص من صنوف الاستعمار المختلفة، ثم تطوّر أسلوب طرح الفكرة من الوعظ الخطابي المباشر إلى التوجه للأفراد بغرض الإصلاح السلوكي إلى أسلوب التصدي لموطن الفساد في المجتمع وتعرية العناصر المنحرفة والثورة على حراس الرذيلة.

وهنا تكون الفكرة عنصراً طاغياً على عناصر الحبكة والشخصية والحوار ومنذ ستينيات القرن العشرين أخذت تسيطر على المسرحية العربية فكرة محاربه الاستبداد السياسي للحكام الطغاة الفاسدين، وأحياناً محاربة الاستعمار والإمبريالية عندما تتسع نظرة الكاتب لتشمل الحديث عن معاناة الإنسان أينما كان.

ونظراً لبطش الحكام وجبروتهم فقد لجأ كثير من الكُتّاب إلى استلهام القص الشعبي أو التاريخ الإسلامي أو العربي وتوظيفه توظيفاً رمزياً يحقق هدفا تحريضيا للجماهير على القيام بالثورة، ويجنِّب الكاتب بطش السلطات المستبدة القاهرة في معظم أقطار الوطن العربي وقتها، وفي بعض الأحيان لم ينج بعض الكتاب من صنوف هذا البطش، ومع محاولات كُتّاب المسرحية العربية الكتابة في الأطر المسرحية الحديثة في أوروبا فقد برزت أفكار جديدة من قبيل التساؤل عن جدوى الوجود الإنساني مع الوعي بمرور الزمن وحتمية الموت، والاعتقاد بعبثية الحياة مع التكرار الميكانيكي

[1]– انظر يحيى محمد سيف: أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن. المرجع السابق. ص 177

لأحداث الحياة اليومية، وتلك الأفكار التي تتبني على النظر إلى الحركة داخل النفس الإنسانية وربطها بمظاهر الطبيعة والسلوك الاجتماعي الزائف في بعض الأحيان، وبصورة مجملة فإن الفكرة في المسرحية العربية هي الفكرة في كافة الأجناس الفنية للتعبير الإنساني بحسب الحقب السياسية والأجتماعية للعالم العربي، كما أنوه بانني لاحظت تأثر المسرحية العربية منذ بداية نشأتها بمدارس ومذاهب واتجاهات مسرحية غربية في كل فترة تمر بها وهذا ما أريد البحث فيه في فصول بحثنا لحقا.

الباب الثاني:

تأثير المدارس المسرحية الغربية على المسرح العربي

الفصل الأول:

أثر المدرسة الكلاسيكية والرومانسية الغربية في المسرح العربي

1.1.2- المدرسة الكلاسيكية تعريفها نشأتها وقواعدها

الكلاسيكية مذهب أدبي ويطلق علية المذهب الاتباعي أو المدرسي، وكان يقصد به في القرن الثاني الميلادي الكتابة الأستقراطية الرفيعة الموجهة للصفوة المثقفة الموسره في المجتمع الأروبي، أما في عصر النهضة (الاوروبية) وكذلك في العصر الحديث فيقصد به كل أدب يبلور المثل التي لا تتغيير باختلاف الزمان والمكان والطبقة الاجتماعية.

تعريف الكلاسيكي (كلاسي) لغة: من حيث الأصل اللغوي مأخوذة (Classis) والتي كانت تدل على معنى وحده الأسطول، ثم استعملت بمعنى وحده دراسية أو فصل دراسي، ثم أصبحت تطلق على الطبقة العليا وقال أبو الأسود الذي اخترع هذه الكلمة (كلاسي) فهو كاتب لاتيني من أهل القرن الثاني الميلادي يدعى (أولوس جليوس) أو (أولس جليس) (Aulus Gelli-us) إذ كرهت هذا المد الذي نلجأ إليه عادة حينما نريد تطويع تلك الأسماء اليونانية والرومانية عندما ننطقها بالحرف العربية، لقد كتب هذا الرجل كتابا صاغ فيه عبارتين أحدهما هي: Scripton proletatius أي كاتب أرستقراطي والثانية Scripton Classicus أي كاتب لعامة الجماهير للشعب ولم يكن الكاتب يقصد في الأولى، هذا الكاتب الذي نقرأ كتبه في (Classises) أي فصول المدرسة. [(1)]

تعريف الكلاسيكية أصطلاحا: " هو مذهب أدبي يتمسك بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني القديم " ولكن الاصطلاح الأكاديمي يتجه إلى إطلاق هذا الاسم على روائع الآثار المسرحية اليونانية والرومانية. " [(2)]

أول من وضع قوانيين المسرح الكلاسيكي هو *أرسطو في كتابه (فن الشعر) وكانت بين يديه مسرحيات المؤلفين الكلاسيكيين الأربعة وهم ([1]** إسخيلوس)

[(1)]- دريني خشبة: أشهرالمذاهب المسرحية. ط 1. مصر: (الدار المصرية اللبنانية القاهرة: رجب 1430 هـ- أكتوبر 1999م.) ص 16

[(2)]- جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. د ط. مصر: (منشورات المكتبة المصرية: د ت.) ص 10

* ارسطوطاليس (384-322 ق.م) ولد أرسطو في(ستاجيرا) وهي قرية تقع شرق أثينا، وكان والده طبيب وملك (مقدونيا) حين بلغ ارسطو سن السابعة عشر ودرس على يد افلاطون، عكف أرسطو على كتب فلسفية كانت في البداية دفاعا عن أفكار وتعاليم افلاطون. ويعد عالم وفيلسوف إغريقي له أهمية كبيرة في تاريخ الدراما بسبب مبحثه في كتابه (فن الشعر)

(* سوفو كليس، ** ويوريبيدس و*** أرستو فانس).

حوالي (330 ق.م) والذي حاول فيه تنظيم شكل المأساة ووظائفها وشكل ملامحها، بإيجاز أكثر وكذلك شكل الملهاة القديمة ووظائفها. انظر جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية. ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي: ط 1. العراق (دار الإعلام- سلسلة المأمون بغداد: 1990 م.) ص 37

** إسخيلوس (525- 452 ق. م.) هو كاتب مسرحي يوناني ويعتبر من مؤسسي اللون التراجيدي في الأدب اليوناني. ويعتبر إسخيلوس واحد من أقدم ثلاثه كتاب مسرحيين يونانيين وهم سوفوكليس ويوريبيدس. كتب العديد من المسرحيات التي جسدت التاريخ اليوناني ويقدر عددها بحوالي سبعين مسرحية ولم يصلنا في الوقت الحالي منها سوى سبع مسرحيات. ويُعَدُّ أسخيلوس أهمّ كتّاب المأساة الإغريقية على الإطلاق، وهو مؤسسها بالمعنى الفني، وأقدم فرسانها المعروفين. تُقدّر المسرحيات التي كتبها بنحو تسعين، ولم يصل من أعماله سوى سبع مسرحيات هي: «الفُرس» (472 ق.م.)، و«سبعة ضد طيبة» (467 ق.م.)، «پرومثيوس مصفداً» (465 ق.م.)، و«الضارعات» (463 ق.م.)، و«أگاممنون» و«حاملات الشراب» (458 ق.م.) و« ربات الغضب» (458 ق.م.) والترجمة الحقيقية لعنوان المسرحية هي «الصافحات» أو «المحسنات» وهي تسمية كانت مستخدمة لدى أهل أثينا بوجه خاص للإشارة إلى ربات الغضب وذلك ابتغاء درء شرهن. وهناك مايشبه الإجماع منذ القديم على أن إسخيلوس هو أبو فن المأساة. فقد كان له فضل تثبيت أسس المأساة من الناحية الفنية، إذ كان المسرح اليوناني قبله يعتمد على ممثل واحد يقوم بالأدوار المختلفة ولاسيما دورَيْ الإله والبطل وذلك بأن يصبغ وجهه بالمساحيق ويحدث بعض التغييرات في ملابسه، وسرعان ما أدرك أسخيلوس فداحة هذا القصور الفني فأقدم على إضافة ممثل ثان: وأدخل تعديلاً على دور الجوقة، مما ساعد على إبراز الصراع الذي تقوم عليه فكرة المسرحية اليونانية. وكذلك إهتمّ بملاءمة الملابس والأزياء لطبيعة القصة. انظر فاتن حسين الطائي: اسخيلوس. قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة بابل، 24-5-2014، 20: 18

*سوفوكليس ولد (495او 497) ق.م مؤلف مسرحي اغريقي تراجيدي تتخلص سيرة حياته القرن الذي شهد (أثينا) في عظمتها ثم في سقوطها، ففي شبابه شارك في الاحتفال بمناسبة انتصار (سالومي) هذا الانتصار الذي مكن أثينا من ان تنطلق على تكوين امبراطورية، كان سوفوكليس قد شغل مناصب رسمية رفيعة في ذلك القرن سواء في أيام الحرب او السلم، وكان يتمتع بشعبية عالية سواء على صعيد المسرح او العمل العام وحصل على جوائز عده، وساهم في تطوير طبيعة العرض الدرامي له عددا من الاعمال المسرحية تقدر بحوالي 123 مسرحية ولم يحصل منها الا القليل منه (الفرس، النساء المتضرعات، اوديب المستبد، وسبعا في انتغون، اوديب في كولونس) وغيرها. نظر جون غاسنر ادواردكون: قاموس المسرح. دار تجمة وتقديم مؤنس الرزاز، مراجعة رشاد دبيبي: ط 1. الأردن: (دارالمهد، عمان: 1982م.) ص 109، 108

** يوريبيدس (480-406) ق.م. مؤلف مسرحي تراجيدي اغريقي، تمتع بالواقعية الشديدة وادهشت معاصريه ولم تكن واقعيته ترتكز على العامي والمبتذل بل العكس، وميزت واقعيته هو ذلك المزاج الأصيل بين العنصر الفكاهي والعنصر الترجيدي، له عددا من الاعمال المسرحية الخالدة مثل (فالسيتس، الكترا وميديا، وهيبوليدس)وغيرها، وكان معروفا بقدرته الفذه على عرض المشاعر العنيفة والقوية للرجال عموما وللنساء بالتحديد ومعظم شخصياته الأساسية نسائية برغم انه عرف بكرهه للمراة. انظر جون غاسنر ادواردكون، تجمة وتقديم مؤنس الرزاز، مراجعة، رشاد دبيبي، قاموس المسرح، المصدر نفسه، ص 210، 209

كتب أرسطو تعريفة للمسرح الكلاسيكي بعد أن انتهى عصر (المأساة) أو التراجيديا اليونانية، الرفيعة، فأستطاع أن ينظر إليها نظرة تحليلية نقدية تشمل كل شروطها ومقوماتها.ويعرف أرسطو المأساة بأنها "محكاه الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولا معلوم، وتؤدي بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة وتتم هذه المحاكة بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة، وبهذا تؤدي إلى التطهير أو Cathersis، أي تطهير النفوس من ألوان انفعالاتها. " [1]

" فكل مأساة عند أرسطو تشتمل على تحول أي انتقال من السعادة إلى التعاسة والعكس، وعلى (التعرف) أي الانتقال من الجهل إلى المعرفة، كما ينتقل بالشخصية من المحبة إلى الكراهية والعكس. "[2]

ويقصد أرسطو باللغة ذات الألوان من الزينة، أي اللغة المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد، وتعد أجزاء المأساة القصة والخرافة والأخلاق (أي الشخصيات) والفكرة والمنظر والأناشيد والحوار أو المقولة على حد تعبير علمائنا العرب، ولم يفهموا أرسطو لجهلهم بفنون المسرح والمسرحية، وهذه عند أرسطو هي الوسائل التي تتم بها المحاكة، ولا تتم المحاكة إلا بفعل "Action" أي أداء موضوع وتمثيله. [3]

وتعد أراء أرسطو ثابتة بحكم النقاد بمقتضاها حتى القرن السادس عشر، والسابع عشر، حتى ظهور روائع مسرحية جديدة لا تنطبق عليها مقاييس أرسطو (Aristole).

*** ارستوفانس (445– 385) ق.م. مؤلف وكاتب مسرحي اغريقي، كتب مايزيد عن أربعين مسرحية لم يصل منها سوى 11 مسرحية منه (المادبة، البابليون، كاريين، اكارنياز، فرسان غيوم، سلام، دبابير، عصافير ليستراتا، يوم السيدات، بلوتوس وغيرها) ويعد من مؤلفين الملهاة حيث مزج بين الموسيقى والرقص والهجاء في بعض اعماله، حصل على جوائز عديدة.

انظر جون غاسنر ادواردكون: قاموس المسرح. تجمة وتقديم مؤنس الرزاز. مراجعة رشاد دبيبي: المصدر نفسه. ص14، 13

[1]– انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 14

[2]– جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية. ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي: ط 1. العراق: (دار الإعلام– سلسلة المأمون بغداد: 1990م.) ص 37

[3]– عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي. المرجع نفسه. ص 36

1.1.1.2- أهم قواعد المسرح الكلاسيكي القديم

تعد هذه أهم الأسس والقواعد التي استند عليها الكلاسيكيون المحدثون حتى بداية القرن السادس عشر، وأن التغيير الذي طرأ بعد ذلك لم يفقد قيمتها وأن تغيرت نظرتها وأسلوب إتباعنا لها وهي كالتالي.

1- الوحدات الثلاث: وحده الفعل ثم وحده الزمان، أما وحده المكان فلم تعرف إلا حينما قال بها (ف. ماجي V.maggi) سنة 1550م إذ زعم أنها ناشئة من أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلا تقع أحداثه في مكان واحد، كما أوضح ذلك وشليجل في محاضراته التي كان يوازن فيها بين الكلاسيكية والرومانسية سنة 1780م. [1]

2- عظامة الشخصيات المسرحية، إذ كان اليونان والرومان يحتمون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع من الآلة أو إنصاف الآلة أو الملوك والملكات والأمراء والأميرات، والقادة وكبار ورجال الدين، وذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديما، ومن ثمة كانوا يصلحون لأن يكونوا طراز وأنماطا يقتدي بهم، فلا يعهد بدور خطير من أدوار المسرحية لشخصية صغيرة أو من عمه الشعب ويكتفي أن يعهد إلى هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة وما إلى ذلك.

3- عظامه اللغة: فلا ينطبق أحد بهجر أو بألفاظ نابية لا تتفق مع تلك الشخصية العظيمة، وأن تكون المأساة شعرا رفيعا ذا أسلوب فصيح واضح يخاطب العقول قبل أن يخاطب العواطف، ولذا يجب أن يخلو من الزخارف، وأن يكون بسيطا متناسبا مع حال المتكلم وسنه في غير تبذل أو إسعاف أو حذلقة، وإلا أخرج المتفرج من جو الموضوع.[2]

4- وحدة المادة أو وحدة النغم، حيث يخيم شبح الذعر والرأفة في المأساة كلها، فلا يحدث ما يبيحه الرومانسيون في أمور مضحكة أو ما شابه ذلك بحجة التفريج عن أعصاب الجمهور من شدة الحزن والفزع لأن التفريج في رأي الكلاسيكيين له وسائل أخرى عبر الإضحاك منها الأناشيد والرقص والمحاورات العقلية والشعر الجميل... إلخ

[1]- انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نسه. ص 29

[2]- انظر جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. المرجع نفسه. ص 12

5- إن يكون القضاء والقدر هما المحور الأساسي الذي تدور حوله الحوادث، والقضاء والقدر هنا هم اليد التي تحرك الإنسان دون أن يدري ودون مشيئته هو، وهما يمهدان بالأسباب التي تجعل المأساة تقع دون أن يحس بطلبها وذلك مثل مسرحيات أديب، وهيبوليت، وميديا، وإفجيينا....إلخ.[1]

6- إن تكون المأساة إنسانية تعالج مشاكل المجتمع العامة لا مشاكل الأفراد الخاصة.

7- الملهاة تعالج المشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأخلاقية.

8- الفصول الخمسة في المأساة اختراع روماني صرف، لإن الكتاب اليونانيين كانوا في زمن إسخيلوس يتبعون الثلاثية والرباعية عبارة عن موضوع وأحد يقسمه الشاعر إلى أربع ماسي تمثل كل منها نظامها....الخ. [2]

9- يحتم الكلاسيكيون أن لا تمثل مناظر القتل والعنف على المسرح واستمر المسرح الكلاسيكي على هذه القواعد حتى الفترة ما بين عامي (1485- 1660 م).

2.1.1.2- المدرسة الكلاسيكية الحديثة في أوربا

تعد الفترة الواقعة ما بين عامي (1660-1845 م) من تاريخ الأدب الفرنسي هي العصر الذهبي للكلاسيكية في فرنسا، مهد الكلاسيكية في أوروبا كلها، وهي تلك الفترة من حكم الملك لويس الرابع عشر، راعي الفنون والآداب، وموجة الحياة الفكرية في العالم في عصره.[3]

حرص (لويس) على إحياء المذهب اليوناني القديم وشجع الأدباء والشعراء على احتذاء الشعراء اليونانيين والرومان مع التعديل في المذهب بما يوائم مقتضيات العصر.

فشملت هذه الفترة على مجموعة من العباقرة " مثل *(كورني **وراسين ***وموليير) من شعراء المسرح و(ماليرب) مهذب اللغة الفرنسية، (ديمارت وباسكال) الفيلسوفان، ممثلي تلك الحقبة، خلال ربع

---

[1]- انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نسه. ص 30-31

[2]- انظر جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. المرجع نفسه. ص 15 - 14

[3]- انظر محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسه. ص 41

*كورناي: سيتم التعريف به لاحقا

قرن (1660م–1685م) وكذلك (بوسية الشاعر) و(دوابوالو) مقنن الكلاسيكية الحديثة وأشبه رجالها (بهوارسن ولافونتين) شاعر أقاصيص الحيوان والطيور الخيالية البارعة المتمثلة بالحكمة والأمثال الواعية.))[1]

كان الكلاسيكيون الفرنسيون يتخذون موضوعات مآسيهم وملاهيهم من الموضوعات اليونانية والرومانية، أو من بطون التاريخ وأحداثه العظيمة ثم يتجهون بالموضوع بعد ذلك وجهة نفسية (سيكولوجية) أو اجتماعية توائم الآداب الحديثة السائدة في القرن السابع عشر، ومن ثم كانت الكلاسيكية الحديثة تعني بالروح، ولا تهتم كثيرا بالمظهر الذي لم يكن يزيد عن إطار مادي سرعان ما ينساه المتفرج

** راسين جان (1639– 1699م) شاعر ومؤلف مسرحي فرنسي، ذاق طعم اليتم في الرابعة من عمرة، وبسبب فقرة المدقع احتضنته راهبات (بورت – رويال) واحداهن كانت عمته، فدرس في مدارس مرتبطة بهذه الجمعية وكانت هذه المدارس مثلها مثل الجمعية اليسينية المذهب وهو مذهب لاهوتي في فقدان حرية الإرادة وإخلاص موت المسيح مقصور على فئة قليلة، وفي عام 1658 تابع راسين دراستة في باريس أرادوا له ان يكون محاميا ال انه ظل ميالا الى الاختلاط بالتجمعات الأدبية حيث قابل (لافونتين) وأظهر نزعة واضحة نحو الشعر، له العديد من الأعمال المسرحية مثل (الاسكندر الأكبر، اندروماك، بريتانيكوس، ميتريدات، فايدر، يستير، اتالي) وغيرها انظر جون غاسنر ادواردكون: مختارات من قاموس المسرح العالمي. ترجمها وقدم لها مؤنس الرزاز مراجعه رشادبيبي، ط 1. الأردن: (دار المهد، عمان: 1982 م.) ص 87، 88

*** موليير هو الأسم المستعار الذي اتخذه (جين بابتسية بوكيولين) وهو مؤلف ومخرج مسرحي فرنسي، ولد في باريس وكان والده منجدا في بلاط الملك، درس موليير العلوم الإنسانية في الكلية اليسوعية ثم درس المحاماه حوالي 1460م، الا أنه سرعان ما أنصرف في عام 1642 عن المحاماه واشترك في إنشاء فرقة مسرحية، واتخذ بعد ذلك اسم موليير، تميزت حياة موليير الخاصة باحداث مؤلمة فزواجة لم يكن ناجحا كما انه كان يعاني بمرض قاتل في رئيته هذا بالإضافة الى موت بعض اطفاله، فان حياته كانت صراعا مستمرا من اجل نجاحه ونجاح فرقته له عددا من الأعمال المسرحية منها (المتخذلقات المضحكات، ومدرسة الزوجات، المنافق، الحب الطبي، الزواج بالاكراه، الأمير الغيور، معشوق مدموزيل، دي جاردان، الجزيرة المسحورة، أميرة ايليد، مدرسة الزوجات، ارتجالية فرساي، المتخذلقات السخيفات، الديوان الواهمة، الحب الخائب، البخيل، البرجوازي النبيل، الاتراك، دون جوان، الهة الفن، المغاربة، المريض بالوهم، النساء العالمات) وغيرها من الأعمال المسرحية. انظر جون غاسنر ادواردكون ترجمها وقدم لها مؤنس الرزاز مراجعه رشادبيبي، مختارات من قاموس المسرح العالمي، دار المهد، عمان الأردن، ط 1، 1982، ص 184، 185

[1]– جون وسل تيلر: الموسوعة المسرحية. ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي: المصدر نفسه. ص 139

وهو يشاهد المسرحية وهذا مع بروز الناحية الفكرية والمنطق العقلي الذي يساعدنا في الفصل بين الحق والباطل. [1]

((لقد وضع المؤلف (كورني) الفرنسي أسس المسرح الكلاسيكي في تنظيم مسرحية (السيد) وهي المسرحية التي فتحت للمسرح الفرنسي أبواب الخلود، وأن يمهد الطريق للمؤلف المسرحي الفرنسي *(راسين) الذي ألف مسرحية (أندروماك) مأساة نظمها راسين Rasin (1667) وحافظ فيها محافظه عجيبة على وحدة الزمان غير أنه وزع الفصل توزيعا عادلا مع أبطاله الأربعة (بيروس وأندروماك، وأورست، وهرميون) حتى لا تكاد تميز من هو بطل المأساة الأول أن لم تكون أندروماك.))[2]

فالكلاسيكيون يقيمون مسرحياتهم على الأحداث الوسطى وعلى العلاقات المنطقية، وعلى سببية الحدث الضروري أو المحتمل، وتتماشى الحالات الشاذة، أو التخصيص بالملابسات الموقوتة أو الخروج عن المألوف، وقاعدتها العامة في ذلك مراعاة ما يليق، وما هو محتمل، على نحو ما دعا (أرسطو) إليه، وتقوم فلسفتها الجمالية على أن الذوق إنتاج العقل. [3]

((إن الكلاسيكية وإن كانت تقدس العقل فإنها لا تسمح بوجود العواطف الإنسانية إلا تحت قيادة العقل، فهي تحرص كل الحرص على وجود الصياغة اللغوية والفصاحة في التعبير وعلى أن تتناول الجانب الباطني في الإنسان، أي يغوصون في دواخل النفس الإنسانية، وفي ذلك الحين تناول (موليير 1622-1673م) في مسرحية (البخيل) ظاهرة البخل فإنه يحاول من خلالها الكشف عن أعماق نفسية البخيل.))[4]

حفزت النهضة الكلاسيكية الفرنسية رجال المسرح الإنجليزي، فأخذوا يترجمون الروائع اللاتينية بين عام (1559-1566) وظهرت أول مأساة يونانية مقتبسة عن يوربيدس اليوناني وسميت (جوكاستة) على أن المأساة اللاتينية كانت أقوى أثرا في المسرح الإنجليزي من كل عامل خارجي آخر.

---

[1]- انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 86

[2]- أحمد زلط: مدخل الى علوم المسرح. المرجع نفسه. ص 56، 57

[3]- انظر عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. المرجع نفسه. ص 50

[4]- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسه. ص42

ولما اشتدت ريح المسرح الرومانسي في إنجلترا في عصر (إليزابت) وما تلاه، وبعض الذين كانوا يضيقون ذرعه من رومانسية شكسبير قام الراهب (توماس رايمر 1641-1713) بالتبشير ويردد أقوال (هوراس)* في كتابه فن الشعر، كما اشترك في الدعوة الشاعر (جون دريدن) في كتابه (مقالة في الشعر المسرحي) وهو حوار بين الكلاسيكيين المحدثين وبين المعجبين بشكسبير الثائر على الكلاسيكية لكن الإنجليز لم يتأثروا كثيرا بهذه المدرسة. [1]

أما في ألمانيا كان تأثيرها متأخرا فقد بدأت في القرن الثامن عشر وبالأحرى عام 1730م حينما نشر (ديكتاتور يوهان ستوف جوتشد) كتابه في فنون الشعر، وأخذت الحركة الألمانية الصحيحة مقوماتها

*هوراس، كوينتس هوراتيوس فلاكس (65 ق.م – 8 ق.م) شاعر وناقد واديب لاتيني من روما القديمة في زمن أغسطس قيصر، قيل بانه له تاثيرا على الشعر الإنجليزي، ويقول على الشعر ان يقدم السعادة والإرشاد، عرف الشاعر بقصائده واشعاره الغنائية والهجائية، تلقى تعليمة في فيروما ثم بعثه والده الى أثينا ليدرس الاغريقية والفلسفة، قاتل هوراس الى جانب جيش (بروتوس) بسبب اغتيال يوليوس قيصر، من اعماله (ارس بويتيكا) والذي احتوى على قواعد لتركيب الشعر، كتبة غالبا تتحدث عن الحب والصداقة والفلسفه واثرت اعماله على الغرب منذ عصر النهظة حتى القرن التاسع عشر. انظر أ.د. أحمد صقر: هوراس وآراؤه في كتابه (فن الشعر) بين النقد ونظرية الدراما. كلية الآداب – جامعة الإسكندرية. (المعرفة الأحد 10 ابريل- 2011) س 11: 16

[1]- انظر مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي. الجزء الأول. د ط. الإسكندرية، مصر: (الناشر، منشأة المعارف، طباعة عصام جابر: 2002م.) ص 96 - 97

على أيدي[**](فنكلمان، [***]ولسنج) ولقد كتبت لسنج كتابه (لاوكون وفن الشعر في هامبورج) عام (1767–1786) وهما الكاتبان اللذان تأثرا بهما (شيلر وجته). [(1)]

لقد دافع (لسنج) في كتابه (فن الشعر في هامبورج) عن وحدة الفعل ووحدة الموضوع، وجعلها أهم شيء في المسرحية وجعل وحدة الزمان والمكان وحدتين ثانويتين، تابعتين لوحدة الفعل، ويرى أنه أهم شيء في عبقرية الكاتب على سياقه أحداث المسرحية في تسلسل محكم قائم على علل منطقية معقولة يدركها المتفرج.

3.1.1.2– أهم خصائص الكلاسيكية الحديثة

محكاه قدامى اليونان والرومان في مسرحياتهم من حيث الشكل، مع تيسيرات أهمها: –

1– إباحة وجود عقدة ثانوية أو أكثر بشرط أن لا يضعف ذلك في العقدة الأساسية ولا تشوه وحدة الفصل أي وحدة الموضوع.
2– لا بأس من اتساع وحدة الزمان، فلا تقف عند دورة شمسية كما قال أرسطو بل قد تمثل إلى ثلاث دورات (أي ثلاثة أيام). [(2)]
3– أن يمتد نطاق وحدة المكان، بحيث يشمل مدينة بأسرها أو قصرا بكامله بحيث إذا تغير المكان لا يخرج عن حدود المدينة.

** فنكلمان (9ديسمبر 1717–8يونبو 1768) أسمه وهان بواكيم فنكلمان الماني الجنسية، كان أعظم الشخصيات في تاريخ الفن في هذا العهد لم يكن فنانا بل كرس حياته الناضجة لدراسة تاريخ الفن، وكان أول من أوضح الفرق بين الفن اليوناني والروماني، وكان أحد موسسي علم الاثار العلمي وأول من طبق تصنيفات الأسلوب، ومؤسس علم الاثار الحديث، كتب بالالمانية التي أصبحت من كلاسيكات الادبيات الأوروبية ومن كتبه (خواطر في تقليد الاثار اليونانية في الرسم والنحت) ومن أقواله (ان سبيلنا الوحيد الى العظمة هي محاكاة القدماء) انظر ww. Marefa.org/index.php

*** لسنج (1729–1781م) شاعر وكاتب وناقد الماني يعد من اكبر الشخصيات الالمانية الفكرية في عصر النهضة الألمانية، في دراستة القيمة عام 1766م بعنوان (الكون ام الرسم ام الشعر)، ثم تاتي دراسته الثقافية المبدعة الخالدة في عام (1767–1768م) باحث في عالم المسرح الألماني واخلاقياته في ظل ظروف وتعاليم عصر النهضة، وهو يرى إن مهمة الشعر أن يكون مراة لحياة الانسان، ويبحث في الدراما عن (الكلمة الدرامية) انظر كمال الدين عيد: اعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي. مراجعة إبراهيم حمادة. المرجع نفسه. ص 249 – 248

(1)– انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 68 – 69

(2)– عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. المرجع نفسه. ص 56

4- الإبقاء على عظمة الشخصيات، ولكن لامانع من إتخاذ الوصيفات والأ صدقاء في أدوار تافهة.
5- البقاء على الأسلوب الأرستقراطي على أن يكون أسلوب واضحا سليما وشاعريا مع ذلك.
6- الكلاسيكية الحديثة لا تعرف الكورس ولا الأناشيد.
7- إحلال الحب وأهواء النفس محل القضاء والقدر عند اليونان كمحور تدور حوله أحداث الرواية (المسرحية) ومن هنا أصبحت الكلاسيكية الحديثة ذات نزعة عالمية. [1]

وبعد التعرف على المدرسة الكلاسيكية الحديثة وقواعدها وخصائصها يتحتم علينا التعرف على كاتب ونموذج من أعماله، ونظرا لوجود عدد كبير من الكتاب المسرحيين الذين نهجوا في كتابتهم المسرحية على هذه الأسس والمعايير لذا ساختار نموذج من أعمال أول رائد مسرحي ينتمي لهذه المدرسة وهو بييركورني الفرنسي يعد أول من وضع أسس المسرحية الكلاسيكية في أعماله وقع اختياري على مسرحية السيد كنموذجا لهذه المدرسة وسنتعرف عليها لاحقا.

4.1.1.2- نبذة عن حياة "بيير كورناي Pierre Corneille" (1606-1684م) وأعماله:

كاتب وشاعر مسرحي يعد من أشهر الشعراء وكتاب المسرح في فرنسا في القرن السابع عشر، الذي شهد نهضة الشعر والمسرح هناك ويشكل هذا الكاتب الفرنسي مع (رأسين وموليير) ثلاث قمم أدبية شامخة في تاريخ فرنسا الأدبي والفني، درس القانون فأثرت دراسته في شعره وأعماله المسرحية وينعكس هذا بشكل واضح على ما سببته الدراما التي تحتوي على بعض المناقشات والمرافعات. [2]

لقد استطاع كورناي أن يجمع بين محاسن هذه الفترة وأن يمهد الطريق لراسين العظيم وأن يجمع بين محاسن تلك الفترة المضطربة التي سبقت والتي كان المسرح الفرنسي يلتمس طريقة إلى أفضل فترة للكلاسيكية الذهبية.

والذي يقرأ كورناي لا يحصل على الذه التي يحصل عليها من يشاهد مسرحياته فوق المنصة حيث يرى فنه ويسمع شعره، وكورني يكاد يكون رومانسي الروح كلاسيكي الاتجاه وقد نظم مسرحيته (السيد) فكانت تلك الفترة التي لم تكن ملامح الكلاسيكية الحديثة قد استبانت وتحددت معالمها، ولقد لقيت من

---

[1]- انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 75 -76

[2]- انظر مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي. المرجع نفسه. ص 97

بعض النقاد جملة من النقد الظالم مع أنها هي المسرحية التي فتحت للمسرح الفرنسي أبواب الخلود، وقد عاد كورناي ولتزم حدود المدرسة الكلاسيكية ليبرهن لنا قدرتة على أنه لا يعجزه ما تقتضيه هذه المدرسة من قيود وقوانين. [1]

كتب كورناي الملهاة (الكوميديا) في بداية حياته الأدبية قبل أن يكتب المأساة (التراجيديا) التي اشتهر بها. ومن أعماله المسرحية (السيد) (1936م)، هوراس (1640م)، وسنا (1640م)، بوليوكت (1663م) دروجسن (1645م)، ثيودور (1646م)، هبراقليوس (1647م)، نيكوميدي (1651م)، برتاريت (1651م)، وغيرها.

وتحمل هذه الأعمال شخصيات تاريخية وأشهر أعماله هي مأساة السيد التي كتبها في الثلاثين من عمره، وكان الفرنسيون يعبرون عن إعجابهم في عصره باستحسان شيء ما بقولهم (هذا جميل كالسيد) وفجرت هذه المسرحية عند ظهورها معركة بين الشاعر وحاسديه الذين اغتاظوا من أن ينال الكاتب المرتبة الأولى بين معاصريه، وأن يحصل على الشهرة والمجد، فاتهمه (ميرية) بتهمة السرقة والاقتباس من الشاعر اسباني (دوكاسترو) صاحب الدراما الاسبانية (فولات السيد) ورد كورناي بقوله ((لست مديناً بشهرتي إلا لنفسي.)) [2]

كان كورناي إتباعيا (كلاسيكيا) في فنه، إلا أنه في الوقت نفسه صاحب نظريات جديدة في الفن، ففي أعماله محافظة على ما اتبعه القدماء، لكنها لا تخلوا من إشراق التجديد الذي يثري الفن.

((أن كورناي جاء بأعماله قفزة ساعدت على دخول الأدب والمسرح الفرنسي إلى عصره الذهبي بعد تخلف واضمحلال شديدين في عصور الظلام.))[3]

معظم مسرحيات كورناي مأخوذة من التاريخ الروماني، ومعظم شخصياته البارزة تشبه إنماذج القدوة في الولاء والشرف والشجاعة الفائقة، فهذه الشخصيات لا تخاف وهي خاضعة للعواطف العنيفة مثل، الكراهية ويظهر في كثير من مسرحيات كورناي التأثر بالدراما الإنسانية، وخصوصا في طبيعة أبطالها

---

[1]– انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 87

[2]– مصطفى الصاوي الجويني: الأدب العالمي.الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 98

[3]– مجدي كامل: (شخصيات تاريخية) مجلة النبأ فكرية سياسية شاملة. العدد 13971. (الثلاثاء– 22 من ربيع الأول 1436هـ–يناير 2015م.)

العاطفية المتغطرسة الشهيرة مثل (هوراس (1640م)، وبوليك (1642م) ورودوجون (1644م) وغيرها، عاش كورناي ثمانية وسبعين عاما لكن حياته الفنيه دامت خمسة وأربعين عاما بدأ أول مسرحية كوميدية (ميليت عام 1629) وانتهى بتراجيدية (سورينا 1674) التي كف بعدها نهائياً عن الكتابة للمسرح.

5.1.1.2- مظاهر الكلاسيكية الحديثة في مسرحية "السيد" لكورني le Corneille

تدور أحداث المسرحية في أشبيلية في القرن التاسع الميلادي، فنجد رودريك بن دييج العجوز، وشيمين ابنه دون جورماس يحب كلا منهما الأخر، ولكن تقع معركة بين والدي الحبيبين الشابين، ويصفع فيها دورن جورماس دون دييج، ولما كان سن دون دييج لا يسمح له بغسل هذا العار، فقد عهد إلى رودريك قائلا ((مت أو اقتل)) ويرى رودريك نفسه في مأزق بين الحب والشرف، فيختار الشرف، ويستشير جورماس ويقتله، وترى (شيمين) أن الانتقام لأبيها أصبح واجبها، فتعمل على تنفيذه بكل قواها، ولكنها تلمح للشاب أنها لا تستطيع أن تبغضه، وفي أثناء ذلك يقوم رودريك بعمل جليل في ميدان الحرب حيث يصد القوات الصغيرة على أشبيلية عن طريق المفاجأة، ويريد الحاكم أن يختبر عواطف (شيمين) فيعلن اليها موت الشاب الذي تريد عقابه متأثرا بجراحه، فلا تكاد تسمع الخبر حتى يغمى عليها.

((وحين تعلم الحقيقة تصر على المطالبة بالمبارزة وتنيب دون سانش مبارزا عنها، ويوافق الحاكم على كل هذا، ولكن شيمين تعد بأن تتزوج الغالب أيا كان، ويفوز رودريك بسهولة، وتضطر شيمين إلى العفو عنه علنا، غير أن حزنها كان بالغا.))[1]

((فأخضع كورناي هنا الحب للشرف احتراما من شيمين لهذا الحب وتتبلور في هذا المعنى نظرة جديدة للقيم في حياة البشر فيدور الصراع في المسرحية بين الحب والواجب، وهما قيمتان إنسانيتان تصلحان مادة للأدب والفن في كل العصور.)) [2]

فهتم المؤلف بالحقائق الإنسانية لا الحقائق التاريخية، إذ جعل من التاريخ وسيلة لا غاية، قدم هذا العمل المسرحي قصة حب في مواجهة الواجب من خلال تصوير المشاعر الإنسانية التي تجمع بين

[1]- بيار كورناي: مسرحية السيد. تعريب خليل مطران: ط 10. لبنان: (دار مارون عبود، بيروت: 1981م.) ص 8

[2]- مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي. المرجع نفسه. ص 99

الناس في كل مكان وزمان، فيختلط في المسرحية كعنصر الملهاة بعنصر المأساة في بعض المشاهد، فالحياة عند الكاتب هي مزيج بين الملهاة والمأساة.

ولعل أهم ما في هذه المسرحية أنها رائدة فهي الأولى في عصر عطا فياض، وإبداع ما يزال حتى اليوم منهلا للأدباء والمتأدبين، فعقدة المسرحية بارعة الحبك، ومدارها طبيعي التسلسل، فيه من المفاجأة ما يثير ولا يستغرب، وما يبعث التعجب في نطاق المقبول والمعقول، فهناك الدقة في التحليل للطباع والأخلاق، فأنك تلمس أعماق الابطال المتحركين على المسرح، وتعايشهم، وتدرك خفاياهم عبر اقوالهم وحركاتهم، وحتى صمتهم. [1]

وقال الناقد الفرنسي (سانت بيف) عن هذه المسرحية ((أن مسرحية السيد هي بداية رجل وتجديد أدب وفجر عصر كبير.)) [2]

بداية رجل لانها كشفت عن عبقرية كاتب لم تكن محاولاته المسرحية الأولى لتبشر بانه سيطفئ في يوم من الأيام بتالقة الهالة المحيطة بمنافسيه، وتعد تجديد شعر لانها تعالج بفن رفيع موضوعها يتسم بالنظام والوضوح لان الحركة تدار فيها بمهارة نادرة، ولان شخوصها شخصيات تنبض بالحياة، ولان أسلوبها رائع في بساطة وحيوية في فجر عصر كبير وهو العصر الكلاسيكي الحديث.

ويقول (جوستاف لانسون) حول أسلوبه ((يتسم أسلوب كورناي بجميع الصفات العادية والمنطقية، من الدقة في إصابة الهدف، والأناقة والإيقاع وينحصر هدفه الوحيد في تصوير حركات النفس.)) [3]

فمسرحية السيد (لكروني) لا تعد موقفا إسبانيا أخلاقيا بعينه، لأن أبطال كورناي قد نحو بعد ذلك إلى أعلام الوطن والشعب من اجل الشرف، وهو في هذه يستعين بالعوامل التي ستساعده فيسرد لنا في المسرحية في اختيار ملك قشتاله على الدون دييج، والد رودريج، ليكون رائد ومربيا لولي عهده غضب والد شمين، جوميز، وسخط على الرجل الطيب، وسلفه في قيادة الجيش، لأنه يطمح لذلك المنصب الرفيع، الذي لا يعادله أي منصب في الدولة، وفي حديث بينه وبين دييج، وانتهى بأن لطم جومييز الرجل

---

[1]– انظر بيار كورناي: مسرحية السيد. تعريب خليل مطران. المصدر نفسه ص 09

[2]– بيركورني: مسرحية ميليت ومسرحية السيد. ترجمة كوثر البحيري، مراجعة حمادة بن براهيم، تقديم، علي درويش: د ط. الكويت: (تصدر عن وزارة الاعلام الكويت، مسلسلة من المسرح العالمي: اول مايو 1981م.) ص 28

[3]– مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي. المرجع نفسه. ص 100

الطيب في وجهه لطمه أطارت صوابه، وعجز عن استلال سيفه ليأخذ بثأره بنفسه من الذي أهانه ونلاحظ ذاك في الحوار التالي: –

الكونت: أخيرا فزت بها ورفعتك حذوة الملك إلى مرتبة لم يكن يستحقها أحدا غيري، لقد عينك مربيا لأمير قشتاله.

دون دييج: إن هذا الشرف الذي يولية لأسرتي، ليبرهن للجميع أنه عادل، كما يوضح تماما أنه يعرف كيف يكافئ الخدمات الماضية.

الكونت: مهما بلغت عظمة الملوك فماهم الا بشر مثلنا وقد يقعون في الخطا مثلما يقع فيه بقية الرجال وهذا الاختيار هو الدليل القاطع لجميع الحاشية على أن الملوك لا يعرفون كيف يكافئون الخدمات التي تسدى اليهم في الحاضر.

دون دييج: دعنا من الحديث عن الاختيار الذي يثير وجدانك، وسواء اكان الدافع هو المجاملة أو الجدارة، فان للملك علينا هذا الواجب، وهو لاتنافس إرادته..........الخ. [1]

الكونت: انتزعت انت ماكنت استحقه انا.

دون دييج: إنما انتزعته منك هو ما استحقه وأكثر.

الكنت: إن من يمارسه أفضل هو الأجدر به.

دون دييج: إن الرفض ليس دلالة طيبة.

الكنت: لنذكر بالأحرى أن الملك راعي كبر سنك.

دون دييج: إذا منح الملك رفعة قاسها إلي الكفاية.

الكنت: ومن ثم كنت أحق' منك بتلك الرفعة . [2]

دون دييج: من لم يحرزها لم يكن أهلا لها.

---

[1]– بيركورني: ترجمة كوثر البحيري، مراجعة حمادة بن براهيم، تقديم، علي درويش. المصدر نفسه.ص 136

[2]– بيركورني: مسرحية ميليت ومسرحية السيد. ترجمة كوثر البحيري، مراجعة حمادة بن براهيم، تقديم، علي درويش: المصدر نفسه. ص 139

الكنت: لم يكن لها أهلا....أنا؟

دون دبيج: أنت. [1]

الكنت: دونك أيها الهرم الجسور جزاء وقاحتك (يلطمه على وجهه).

دون دييج: (أخذ سيفه بيده) أنجز وأجهز على بعد هذه الإهانة هي أول وصمة ندى، لها جبين في أسرتي.

الكنت: ما أنت فاعل مع ما يقعد بك من العجز..... الخ .

ويظل الالتزام أحد مسيرات البطل الدرامي في الكلاسيكية الفرنسية، والالتزام بالكلمة والوعود والأنتقام وإعادة الشرف ومسح الإهانة مقابل كل ذلك الحب والغرام وعالم الأحاسيس والمشاعر، التي لا يعيرها البطل اهتماما في حكمه النهائي خاصة عند كورناي، حيث تصل الدراما وأبطالها إلى ما يشبه المحكمة متهم الكونت جوميز بعد أن صفع الدون دييج سخرية واستهزاء، وبينما يكون الدون دييج في هذا الموقف الصعب، إذا ولده رودريج يدخل في مشكلة صعبة للاخذ بثأر أبيه، فيهدف فيه أبوه قائلا.

دون دييج: رودريج، هل انت ذو شجاعة ؟

دون رودريج: لو قال لي هذا شخص أخر غير أبي لوضعته موضوع التجربة فوراً.

دون دييج: يا للغضب الجميل، أنه لغضب ملطف لآلآمي، أنني أتعرف على دمي في هذا الغضب النبيل، وشبابي يبعث من جديد خلال هذه الحمية السريعة، تعال يابني، تعال وغسل عاري تعال أنتقم لي

دون رودريج: مم ؟ [2]

دون دييج: من أهانة بالغة تهدد شرفي وشرفك من صفعة، كان لابد للوقح أن يدفع حياته ثمنا لها. لولا أن شيخوختي قد عجزت عن تحقيق رغبتي الكريمة، وهذا السيف الذي لم تعد ذراعي تستطيع حمله اسلمه لذراعك لكي تنتقم وتعاقب، هيا برهن على شجاعتك لهذا المتبجح فمثل هذا العار لايغسل إلا

---

[1]- بيار كورناي: مسرحية السيد. ترجمة تعريب خليل مطران. المصدر نفسه. ص 23

[2]- بيركورني: مسرحية ميليت ومسرحية السيد. ترجمة كوثر البحيري، مراجعة حمادة بن براهيم، تقديم، علي درويش: المصدر نفسه. ص 142، 141

بالدماء، لتموتن أو لتقتلنه، لكن حتى لا أخدعك فانني مرسلك لقتال رجل يخشى جانبه، لقد راءيته ملطخا بالدماء والغبار، ينزل الرعب أينما حل وسط جيش برمته وراءيته يهزم وحده بشجاعته مائة كتيبة بالإضافة إلى كونه جنديا شجاعا، وقائد عظيما، فهو.....

دون رودريج: بالله عليك أكمل كلامك.

دون دييج: والد شيمن.

دون رودريج: واه....

دون دييج: لا تقل شيئا فأني على علم بحبك، ولكن ماستحق الحياة من عاش جبانا، ومهما كان المسي عزيزا فأن الإهانة أكبر، باختصار لقد عرفت الإهانة وفي يدك الانتقام ولن أضيف شيئا، انتقم لنفسك، وأثبت أنك خير ابن لوالد مثلي، أما أنا فسأظل أبكي طويلا تلك المصائب التي خصني بها القدر، أذهب، طر وانتقم لكلينا. [1]

ويشرح الوالد لابنه ما جرى بينه وبين جوميز، فيزداد الولد حسرة وأسى إذ يرى قلبه وعقله يصطرعان، بين شيمين الحبيبة، وبين دييج والده المجروح في كرامته المهدوره شرفها فيقرر الثأر لأبيه من والد حبيبته ونلاحظ ذلك في الحوار التالي:

دون رودريج: سمعك يا كنت، لي إليك كلمتان.

الكنت: تكلم.

دون رودريج: أزل ريبا من نفسي، أتعرف دون دياج.

الكنت: نعم.

دون لذريق: لنتكلم همسا– أصغ إلي...أتعرف أن هذا الشيخ في زمانه مثال الفضيلة والشجاعة والشرف...أتعرف ذلك؟

---

[1]– بيركورني. مسرحية ميليت ومسرحية السيد: ترجمة كوثر البحيري، مراجعة حمادة بن براهيم، تقديم، علي درويش: المصدر نفسه. ص 142، 143

الكونت: وما يعنيني؟ [1]

دون لذريق: سأنبك إن كنت من الجاهلين- على أربع خطى من هنا.

الكنت: كبرت دعواك أيها الفتى.

دون لذريق: تكلم بلا انفعال. إني فتى ما زلت. ولكن البأس في النفوس الكريمة لا يرتهن بعدد السنين.

الكونت: أتقيس نفسك إلي؟ من الذي نفخ فيك هذا التبجح ولم تمتشق حساما ؟

دون لذريق: أمثالي يبيتون عن بأسهم بفتكة لا فتكتين ويأتون في التجريب ما لم يأته التدريب.

الكنت: أتعرف من أنا ؟

دون لذريق: وسواي من يفرق لشهرة اسمك، وأرى غار فوق غار يفشي رأسك، ورجل اتهام وصاحبه يقدم في نهايتها البطل الدرامي نفسه للقصاص. [2]

فهذا السبب الذي جعل دون لذريق يثأر لأبيه من والد حبيبته الكنت، فينشب بينهم معركة فيقتل الولد الكنت ثأئرا لأبيه، ولنقرأ ما يقوله دون لذريق للفتاة شيمين حبيبته حتى نتعرف على نماذج من حوار المسرحية.

دون لذريق: مهما يحدثك حبنا ويعطفك على فالمروءتك أن تكون نظير مروءتي وإن أنتي استعرت غير ذراعيك لتثأري لأبيك فثقي يا عزيزتي شيمين لن تكوني ندا. بيدي وحدها انتقمت للإهانة وبيدك وحدها يجب أن تنتقمي لنفسك. [3]

وتتحدث شيمين مع ابنة الحاكم معبرة عما يثقل قلبها من هموم قاله.((إن قلبي المثقل بالهموم لا يأمل شيئا فهذه العاصفة المفاجئة التي أهاجت بحرا هادئا...إنما تنذر بفراق لا مفر منه، لست بمرتابة، وأني هالكة في الميناء، كنت محبة ومحبوبة، وكان أبوانا على وفاق. [1]

---

[1]- بيار كورناي: مسرحية السيد، تعريب خليل مطران: المصدر نفسه. ص 35

[2]- كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب. ط1. ليبيا: (المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس: 1394هـ، 1984م) ص 102

[3]- بيار كورناي، تعريب، خليل مطران، مسرحية السيد، المرجع نفسه، ص 65-66

ونستنتج من هذا الحوار لغة الشاعر التي امتاز بها في كتابة مسرحية السيد التي تتميز بالدقة والقوة والسهولة والوضوح وكلها من مميزات أسلوبه الذي يكاد يخلو من التلوين مما يجعله أسلوب حديث، يطورالحركة الجديدة في الدراما الكلاسيكية.

فشملت مسرحية (السيد) صراع الحب مع الواجب، والحب مع الشرف والوطنية مع العواطف والعفو مع الحقد، ويكون الصراع بين شخصيتين، فبرغم الحقد الذي أكنته شيمان لمن تحب، ولكن يفضل قلبها معلق بحبيبها وعدم تنازلها بدم أبوها وأثار له ونلاحظ ذلك في الحوار التالي:

شيمان: مولاي، برح الآن الخفاء بعد طول المجادلة، ولآت حين كتمان، كنت أهوى وتعلم سريرتي، غير أنني صمت على إباحة ذلك الرأس العزيز، للأخذ بثأر أبي، وقد رأيت بعينك يا صاحب الجلالة كيف أذللت غرامي لواجبي، فالآن مات لذريق وموته حولني من عدوة شديدة إلى عاشقة مذلهة.

كان هذا الانتقام دينا عليا لبري بوالدي، وهذه العبرات اليوم دين عليا لهواي، قضى على دين سنش بتوليه الدون دريغي، لذلك الذي أودى بي؟ فيا مولاي، إذا كان للشفقة أثر نفس ملكي، فرحماك وانقضى ذلك العهد الذي أبرمته بكرهي، وقده مني مكافأة على قتله عديل روحي أن أتخلى له عن كل مالي...إلخ [2]

فهنا إشارة واضحة بحبها لقاتل أبيها ولكن واجبها أمام أبوها ضحت بحبها لتقتل قاتل والدها الكونت، ولكن تنكشف حبكة المسرحية بأنه لم يقتل حبيبها وأنه لا زال حيا في هذا الحوار.

دون دياج: إنها المحبة يا مولاي، ولا تر جناحا أن تعترف بغرامها المحلل.

دون فرنان: شيمان، عودي إلى نفسك. لم يمت صاحبك، وإنما غلب دون سنش: مولاي، إنما خدعتها سورة نفسها، فقد جئت من الميدان عقبى النزال، وكان ذلك البطل الكريم الذي يتم فؤادها قد قال لي عندما أسقط السيف من يدي: لا تخشى نكيرا بأدع النصر لا لك ولا عليك، ذلك خير من أن أريق دما عرض في سبيل شيمان، وبما أن واجبي يدعوني إلى المثول لدى الملك فأذهب إليها وأخبرها بما جرى، وألق على قدميها حسام الظافر، فبادرت إليها يا مولاي، ولكن رؤية السيف أطارت لبها، ظنتني أنا الفائز

---

[1]- بيار كورناي: مسرحية السيد. المصدر السابق. ص 37

[2]- بيار كورناي: مسرحية السيد. تعريب خليل مطران: المصدر نفسه. ص 116-117

إذ رأتني عائدا، وفاض غضبها بما كشف عن سريرتها، فتكلمت وقد ثأرت وهي جلده، ولم تمكني من الإفضاء بكلمة إليها.على أنني قد غلبت أراني مغتبطا، ومع ما يملأ جوانحي من الهيام بها، ومع ما بؤت به، وقد خسرتها، ومن فشل لا يدرك مداه لست أقل فشلي في جلاد، كان من مغبته هذا الفوز الباهر لذلك الهوى الطاهر. [1]

تنشد المسرحية إلى تمجيد البطولة والخصال الحميدة، وازدراء الضعف والخوف، والتركيز على تحليل غريزة الحب، ونحوه الشرف، وبر الآباء ووفاء البناء، والدفاع عن الأوطان، ويعد فن كورناي دعوه لسيادة العقل في الإبداع الفني، وهي دعوة تأثرت بما ناداه به *(ديكارت) في مجال الفلسفة، فكورني يقدم العقل على المحاكاة أو التقليد، وكانت هذه الظاهرة (المحاكاة العقلية، ونلاحظها في مسرحية السيد).

فبرزت الظاهرة في الأدب الفرنسي في عصر الشاعر، فأعتمد عليها معظم الشعراء والمسرحيين والأدباء والنقاد في عرض أفكارهم ومبادئهم الفنية، ودافعوا عنها في مقدمات دواوينهم ومسرحياتهم ورواياتهم، فكورني كونه شاعرا مجددا ولكنه كان ممثلا ومخرجا ومن أقواله ((إن الحب عاصفة أثقلها الضعف بحيث لا تصلح أن تكون أساسا في المأساة.)) [2]

فصل بين المأساة والملهاة في عمل واحد فالأولى تكون مأساة خالصة أوالملهاة كذلك، أحل الحب وأهواء النفس محل القضاء والقدر عند اليونان كمحور تدور حوله أحداث (المسرحية) كما مدد في وحدة الحدث وتعدد الأماكن التي تجري فيها الاحداث على مستوى القصور أو في المدينة بشكل عام وزاد في وحدة الزمن ومن هنا أصبحت الكلاسيكية الحديثة ذات نزعة عالمية.

---

[1]– بيار كورناي: مسرحية السيد. تعريب خليل مطران: المصدر نفسه. ص 113، 114

* ديكارت. رونية ديكارت (1596– 1650) فيلسوف وعالم رياضيات وفيزيائي ومثقف فرنسي، ولد في بلدة لاهاي من مقاطعة تورين بفرنسا لاسرة من صغار اشراف الفرنسيين، من مؤسس الرياضيات الحديثة، استكشف قوانيين انتشار الضوء واكتشف مفهوم العمل، ويعتبر من رواد العقلانية في الفلسفة الحديثة، فالكثير من الأفكار والفلسفات الغربية اللاحقة ثمره التفاعل مع كتاباته التي تدرس من أيامه حتى يومنا هذا، ويعد ديكارت احد المفكرين الغربيين الأساسيين واحد رواد الثورة العلمية والحضارة الحديثة. انظر www.maaber.rog

[2]– مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي. المرجع نفسه. ص 101

6.1.1.2- تأثير المدرسة الكلاسيكية الغربية على المسرح العربي

يعد التأثير علاقة متبادلة بين الحضارات الحية في الميادين العلمية والأدبية وقد كان المسرح العربي أحد الميادين التي شهدت التأثير والتأثر، وأن أثر المدرسة الكلاسيكية الغربية في المسرح العربي الحديث موجوده منذ النشأة الأولى، على يد مارون النقاش الذي ترجم أعمالا مسرحية للأديب الفرنسي (موليير) كمسرحية (البخيل) ومسرحية (الثري النبيل) كما قام سليم النقاش بترجمة مسرحية (هوراس) التي ألفها الكاتب الفرنسي (كورناي).

كما تأثر أمير الشعراء أحمد شوقي (المصري) عند ذهابه إلى فرنسا للدراسة المسرح الفرنسي ونلاحظ هذا التأثير في مسرحية (مصرع كليوباترا) وغيرهم من الرواد للمسرح العربي.

كان رواد هذا الفن من أبناء الشام، حين سافر مارون النقاش (1817- 1855م) من بيروت إلى إيطاليا، وقضى فيها مدة من الزمن تعرف بها على المسرح الإيطالي وأعجب به، فلما عاد إلى بلاده حرص على أن ينتقل هذا الفن إليها، فكتب بعض قطع مسرحية وشكل فرقة مسرحية مقلدا (موليير) الفرنسي، وقد بدأ أعماله المسرحية بترجمة (البخيل) (لموليير) ترجمة غير حرفية وقدمها سنة (1848م).[1]

كما يفيد الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه (المسرحية في الأدب الحديث ((أن نقولا النقاش، ومن معه من تلاميذة تقدموا إلى هذا الفن بوعي وادراك غربي على تلك البيئة التي وجدوه فيها، وذلك ما نلمسه في كتب نقولا على المسارح والروايات وكيفية تمثيلها.))[2]

فنلمح في أسلوب المحدثين بتأثر مارون النقاش بالمسرح الغربي ووعيه بهذا الفن من حيث الحوار والشكل والجمال والأهداف فاستفاد منه وبدأ يكتب مقطوعات مسرحية ويعلم الممثلين وأنشأ فرقة مسرحية خاص به متأثرا بالمسرح الغربي.

---

[1]- انظر عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. المرجع نفسه. ص 41

[2]- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث. المصدر نفسه. ص 46

أما الرأي الثاني فيقول، أنه هناك إشارة واضحة أن النقاش وتلاميذه تقدموا إلى هذا الفن بعلم ودراية عن المسرح مأخذين من مراجع إيطالية وفرنسية، وعلى معرفة في أصول الكتابة المسرحية، وعن أصول التمثيل والإخراج والشكل المسرحي.

لم يقتصر التاثيرعلينا نحن العرب فقط، فالغرب كذلك تأثروا بالمسرح عن طريق اليونان والرومان وأخذوا منها، وما يهم هو تحديد تأثيرها على المسرح العربي.

وسيكون في محورين: الأول تأثيرات فكرية (تأثر كاتب مسرحي عربي بكاتب عربي أو غربي) وتنظيرا ته المسرحية.

الثاني: تأثير شكلي ويشمل شكل المسرحية في البناء، وطرق إخراجها وشكل المسرح.

أولا لتأثير الفكري: وهو تأثير الكتاب والمسرحيين العرب بأفكار وفلسفات أوروبية (غربية) فيشير فرحان بلبل في كتابه المسرح السوري في مائة عام عن تأثر مارون النقاش ويعقوب صنوع بالمسرح الإيطالي، لكنهم ساروا على غرار المسرح الفرنسي وخاصة من موليير.))[1]

فهذه إشارة واضحة عن تأثر الرواد العرب بالمسرح الايطالي ولكنهم أخذوا من نهج (موليير) الفرنسي وهذا تأثر بفكر كاتب معين، فكان تقليدهم للمسرح الفرنسي من خلال موليير تأثيرا كبيرا وعميقا في فنهم المسرحي، كما ظهر التأثير في مسرحيات أحمد شوقي، ونلمح هذا التأثير في عنصر الصراع بين الحب والواجب في مسرحية (مصرع كليوباترا) إذ جعل الكاتب كليوباترا ملكة مصر (67 ق.م- 30 ق.م) تغار على وطنها ولا يهم أن يعزلها الروم أو أن تلقي المنية في سبيل مملكتها، وهي مع ذلك مهتمه بجمالها أو ميتة، متمسكة بعلاقتها بأنطيوس القائد الروماني الذي خاصم قومه من أجل كليوباترا، كما نجد مسرحية (قمبيز) وبطلتها نتيتاس نوعا آخر من الصراع حيث لم تستطيع أن تتغلب على حقدها على قاتل أبيها الفرعون أمازيس.

وإذا كانت مسرحيات شوقي محاولة في المسرحيات العربية الشعرية، فقد تبعتها محاولات أخرى ناجحة في الإتقان الفني والنضج الفكري مثل مسرحية (مصر الجديدة) لفرج أنطوان، كما ظهر كثير من الأعمال العربية في أقطار عربية متأثرة بالمدرسة الكلاسيكية الغربية.

[1]- فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام 1847-1946م. المرجع نفسه. ص 60

((لقد أقبل شوقي على المسرح الفرنسي، وشاهد أروع الأدب المسرحي العالمي، تمثل على أعظم مسارح الدنيا آنذاك، وأكثرها استعدادا، ويطلع على بطولة جبابرة الفن التمثيلي، وقد أنتفع بما شاهده، فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية.)) [1]

ففي مسرحية (كليوباترا) حين كتبها من دافع الوطنية ((أعتمد شوقي على الطريقة الفرنسية، (عند راسينRasin وكورناي) في تصويرها تصويرا وصفيا أمينا، لا بتحليل الفعل على الطريقة الإنجليزية، عند شكسبير.)) [2]

فقسم شوقي مسرحيته إلى أربعة فصول، بحوار يناسب الوعي القومي الذي عاصره، وهنا نلاحظ تأثره بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي ورواده.

((كانت المؤثرات الغربية لها أثر في توجيه شوقي إلى المسرح الشعري والتجاوب مع مراعاة المزاج المصري أو العربي بصفة عامة، هذا المزاج الطروب المنجذب إلى الغنائية.)) [3]

كتب أحمد شوقي ست مسرحيات شعرية هي (علي بيك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبيز، مجنون ليلى، عنترة، والست هدى) فكان مسرح شوقي خليطا من المأساة والملهاة، كما كان مزجا بين التراجيديا الكلاسيكية ورومانسيات شكسبير.

كما نلاحظ مزيجا في الشعر الغنائي والأوبرا الغنائية من ترجمات ومؤلفات محمد عثمان جلال فتأثر الكتاب المسرحيون العرب بكتاب مسرحيين من الغرب لم يكون محدودا على كاتب مسرحي عربي واحد، بل تعدى الكثير في عدد من الأقطار العربية، ويختلف تأثر كاتب عربي من كاتب آخر بأفكار الكتاب الغربي، ويعتبر الكاتب المسرحي اليمني الأصل الحاصل على الجنسية المصرية على أحمد بأكثير نموذجا بتأثره بالكاتب الإنجليزي المسرحي شكسبير فيقول في كتابه فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية.

((أحسست بعد أن أتممت هذا العمل (إخناتون ونفرتيتي) وأنه أن الأوان لأولف مسرحية على هذه الطريقة، فوقع اختياري على موضوع ((إخناتون)) الذي استهواني تاريخ وحركته الدينية وثورته على كهنة

[1]– يوسف محمد نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث. المرجع نفسه. ص 305

[2]– محمود حامد شوكت: الفن المسرحي. المرجع نفسه. ص 83

[3]– على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. د ط. مصر: (مكتبة مصر الإسكندرية: د ت ص 11- 16

آمون، وتبشيره بالحب والسلام، فجاء أكمل بكثير من مسرحية (همام) التي ألفتها في الحجاز، وقد ظهر فيه تأثيري بشكسبير الذي كنت اخترته إذ ذاك سواء في العلاج للموضوع أو في استعمال الشعر المرسل.)) [1]

هنا إشارة واضحة بتأثر كاتبنا بالكاتب الإنجليزي (شكسبير) وكما تأثر بكتابة (شوقي) فتاثير اتى من كاتب عربي بكاتب عربي آخر، ومن كاتب عربي بغربي وهكذا ولكن ضمن قواعد المدرسة الكلاسيكية الحديثة واتجاهات كتابها وطريقة تفكيرهم، وكيفية معالجة كتابتهم للمسرحية واحداثها.

ثانيا: التأثير الشكلي: ويشمل هذا التأثير بشكل المسرحية في الموضوع والبنية واللغة والحوار والأحداث وعدد الفصول وطريقة إخراجها، فمن الشكل يأتي المضمون.

فجاء تأثر شكل المسرحية العربية منذ بداية نشأتها، مرتبطة بأشكال المسرحية الغربية (الأوربية) منذ المراحل التي يمر بها النص المسرحي العربي، فكانت الترجمة هي الأداة السحرية القادرة على الوصول في بناء هذا المركز المسرحي، في غياب النموذج المسرحي من التراث العربي، وبذلك عملت حركة الترجمة في ظل فراغ معرفي وثقافي كبير أن تملآ بترجمة النصوص المسرحية من ثقافات الغرب المختلفة، فكانت مسرحية البخيل لمارون النقاش هي أول مسرحية مقتبسة متشبعة بوصل متمركز بالنموذج الغربي.

((إن نص مسرحية (البخيل) للنقاش اقتباس من مسرحية (البخيل لموليير) كان عرض المسرحية متمثلا داخل حدود البناية الايطالية بمستلزماتها المصطنعة، الجدار الرابع يفصل بين الخشبة والجمهور، وجود نخبة من الجمهور، ويعتبر سلفا متضمنا داخل النسق الغربي باعتبارها بورجوازية محلية صغيرة تدعى الحداثة.)) [2]

ثانيا – استبان المسرح الغربي في التربة العربية من خلال التقليد والاقتباس والترجمة في البيئة العربية، من مصريين أو توا نسه وجزائريين ومغاربة وسوريين ولبنايين ويمنيين وعراقيين وغيرهم .

---

[1]– على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية.المصدر نفسه . 14

[2]– شباعى السيد: (الترجمة والنقد المسرحي– مقاربة أولى). الخميس 20 ديسمبر 2012. al-masrah.com

((كان كتاب المسرحية العربية مقلدين الأوربيين ومتتبعين كل طور يطرأ على هذا الفن محاولين نقله إلى الملتقى العربي، ولقد كانوا في ذلك الوقت صفين، صف حريص على التقيد التام بقواعد الإطار الفني المسرحي الذي يكتب فيه، وصف آخر تقتصر موهبته عن الحفاظ على الأسس الفنية للبناء المسرحي في شكل أو إطار مسرحي بعينه.))[1]

ونجد هذا التأثير في شكل المسرحية وفكرتها وشخصياتها وأحداثها والصراع التي تقوم عليه المسرحية، ومغزاى المسرحية وأثرها على المشاهد، وتقيد بالوحدات الثلاث ومن الصعب على الباحث أن يذكر جميع المسرحيات الغربية التي ترجمت من الأدب المسرحي الغربي في بحث واحد، وكذلك شرح جميع المسرحيات العربية المتأثرة بالمدرسة الكلاسيكية، ولكننا تطرقنا إلى بعض النماذج لكتاب مسرحيين عرب كان لهم دور فعال في مسار المسرح العربي منذ نشأته متأثرين بهذه المدرسة.

((أن الأدب الحديث لم يتباعد تباعدا بينا عن أنماط الكلاسيكية في إنتاج هذه الطبقة العريضة الملمة بتسرع بعض مظاهر الآداب الغربية الدخيلة، ولكنها قامت إلى جانبها نخبة يقظه أولى، حملت أساليبها أيضا من خارج التراث العربي، وتستمد من المبادئ الفكرية الغربية أصولا لمجابهة قضايا الشرق وواقعة.)) [2]

فيسري في الأدب الحديث عدد من التيارات الفكرية التي شاعت في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويندرج اللقاح في جميع المرافق وجميع وسائل التعبير حتى أصبحت الأفكار المجتلبة والأساليب قدرا مشتركا بين الأدباء على مختلف نزعاتها.

وهذه إشارة واضحة بارتباط الأدباء بأنماط الكلاسيكية الذين ساروا على هذا النمط الكلاسيكي الأوروبي مستمدين الأفكار الأوروبية في كتابة المسرحية وقواعدها على غرار غربي، ولكنهم يسقطونها على الواقع العربي، وإدخال الغناء والموسيقى في النص، كما فعل مارون النقاش، والقباني ويعقوب

---

[1]– خليل الموسى: (المسرحية في الأدب العربي الحديث. تاريخ– تنظير – تحليل، المسرحية.) منشورات إتحاد الكتاب العرب 1997 www.liilas.com

[2]– سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. د ط. الدار البيضاء، المغرب: (دراسة مقارنة المركز الثقافي العربي: د ت.) ص 42

صنوع، وحجازي وغيرهم كانوا هم السادة المهتمين بهذا الفن، فحاولوا العودة إلى تراث أوروبا من القرن السادس عشر والسابع عشر، أما تراث القرن التاسع عشر فهو تراث مملوء بالأفكار الثورية، فمثلا في فرنسا حدثت الثورة في 1848م، وفي إيطاليا انتشرت الأفكار الفاشية في نهاية هذا القرن لذلك يجب الابتعاد عن مجمل هذه الأفكار.

أما الفن في القرن السادس عشر فهو في حالة الثبات والخضوع للكنيسة (فكورنيه، ورأسين، وموليير) أبناء الأرستقراطية الفرنسية والكنيسة وجائت كل إبداعاتهم تعبر عن الأرستقراطية.

وهكذا اتجه الكتاب العرب المسرحيون إلى الكلاسيكية الجديدة دون غيرها لأنهم وجدوا فيها صفات ومميزات اجتذبتهم وحققت لهم ما يحلمون به فترجموا وأخذوا منها صفاتها، وهي كالتالي:

1- تهتم هذه المدرسة الفنية بالعقل فقط فالعمل المسرحي يجب أن يتوجه بكليته إلى عقل المشاهد، وأن كان نصا فيجب أن يتوجه إلى عقله أيضا على اعتبار أن العقل هو الذي يتحكم في عملية الوعي كله. [1]

2- هذه المدرسة تهتم بالجمال المطلق، والجمال في كليته، وليس النسبي والفردي فقط، ونجد هذا الجمال يتجسد في كتابات كل من الفلاسفة (ديكارت وبسكال).

3- يجب أن يكون العمل الفني متجانسا ويتجه في إتجاه واحد فلا يجوز الجمع بين التراجيديا والكوميديا. [2]

4- الرواية لا تهتم بالواقع اليومي وبالتاريخ الواقعي والحقيقي، ولا تهتم بالحوار بالفعل، وبهذه الطريقة نجد أن المسرحيات منفصلة عن مجريات الأحداث، ولا يعنيها الحراك الاجتماعي، فكل الأشياء ثابتة وجامدة .[3]

5- التركيز على ما هو تاريخي وقديم فالماضي مقدس .

---

[1]- محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 70-71

[2]- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي. المرجع نفسه. ص 33 الى 36

[3]- عبد اللطيف محمد السيد الحديد: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. المرجع نفسه. ص 39 إلى 41

هذه هي أبرز سمات المدرسة الكلاسيكية الفنية التي سيطرت على وعي واختيارات كل الذين تعاملوا مع الفن المسرحي من العرب حتى 1910م أي خلال نصف قرن كامل، ظلت الكلاسيكية الجديدة المسيطره، فكانت بدافع التبني والإيمان بهذه المدرسة دون غيرها نابع من التوجه الإيديولوجي الخاضع للوعي بالوضع والتعليم أو موجها من قبل الأساتذة والموجهين في الإرساليات. ولماذا هذه المدرسة بالذات ولم تكن الكلاسيكية القديمة مثلا. ؟

خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر حدث للمجتمع العربي في مختلف الأقطار تغيرات سياسية واجتماعية ظهرت وصارت كنتائج مقدمتها تنفجر هنا أو هناك خلال القرن العشرين، فكانت البلاد العربية تتطور بسرعة وتنتقل من مرحلة إلى أخرى، وهكذا تشكلت المؤسسات والصناعات وأيضا الطبقات، وتضاربت المصالح وراحت كل جماعة تؤسس لنفسها منابرها.

وهنا لا يحدث الاحتكام إلى القوة والاحتكاك العنيف داخل المجتمع فاطلع المسرحيون على (الكلاسيكية الجديدة) كمدرسة فنية تلبي احتياجات وتأمم الصراعات، وبرغم أنه يوجد التيارات والمدارس المتطورة الأخرى أمامهم ولذلك عمل المترجمون على التالي منذ البداية.

1- إرضاء السلطات وخصوصا رجال القصر الحاكم، وأفضل نموذج محمد عثمان جلال.

2- إيقاف أي مد جديد أو حركة ثورية أو أي حراك، ويتضح هنا من قصائد تركها بعض المترجمون (فرج أنطوان، وعثمان جلال).

3- الوقوف ضد أي من الكتاب الذين حاولوا التأليف.

4- النصوص التي ستترجم كان يتم اختيارها بمعرفة وتوجيه أحد المترجمين أهل الثقة أو أحد القناصلة، أورجل إرسالها، فمعظمهم ترجمات (محمد عثمان) كانت بتوجيه من علي باشا مبارك وأيضا ما تم بترجمة (ترديات) كان بتوجيه من قبل فرنسا. [1]

ولهذا جائت كل النصوص تحمل شخصيات عقلانية ذات إدارة قوية وتعبر عن موقف الكنيسة، فيما عدا نصه اليتيم والوحيد في الكوميديا (المرافعين والمحارصين) والباقي نصوص تعتبر نموذج الكلاسيكية الجديدة، أما الجماعة الأخرى التي تشكل الواجهة الأخرى من كتاب المسرح الذين ترجموا

[1]- محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي. المرجع نفسه. ص73، 74

(موليير) لأنه كان صديقا للبابا ولاتكاد تكون أفكاره هي نفس أفكار (راسين) وأن كان كتابها يميلون إلى الكوميديا، فمن هنا بدأ تأثر المسرحيين العرب بعدد من الأعمال المسرحية المترجمة عن كتاب كلاسيكيين غربيين فجسدوها في البداية على خشبة المسرح واقتبسوا منها واطلعوا على طريقة كتابة النصوص المسرحية وكيفية رسم الشخصيات وحاول المؤلفون المسرحيون العرب الرجوع إلى التراث العربي وألف عدد من المسرحيات العربية على غرار المدرسة لكلاسيكية الغربية بما يتناسب ذوق الجماهير العربية.

فالكتاب العرب كثيرون الذين نهجوا نهج المدرسة الكلاسيكية القديمة والحديثة ونظرا لعدم استطاعة الباحث أخذ جميع الكتاب لذا ساكتفي باختيار كاتب عربي وهو أحمد شوقي مع اختيار نموذج من أعماله المسرحية متأثرا بهذه المدرسة.

7.1.1.2- نبذة عن حياة أحمد شوقي (1888-1932) وأعماله

ولد في حي الحنفي في 20 رجب 1287هـ الموافق لـ 16 أكتوبر 1888م لأب كردي وأم من أصول تركية وشركسية وكانت جدته لأمه تعمل وصيفة في قصر الخديوي إسماعيل إلى جانب الغنى والثراء، فتكلفت بتربية حفيدها ونشأ معها في القصر، ولما بلغ الرابعة من عمره التحق بكتاب الشيخ صالح فحفظ قدرا من القرآن وتعلم الكتابة، وفي الخامسة عشرة من عمره التحق بمدرسة الحقوق (سنة 1454هـ-1885) وانتسب إلى قسم الترجمة، سافر إلى فرنسا على نفقة الخديوي توفيق وقد حسمت تلك الرحلة الدراسية الأولى متطلبات شوقي الفكرية والإبداعية، تأثر بالثقافة الفرنسية، حصل على الشهادة النهائية في يوليو 1893م لقب بأمير الشعراء.

((تعد سنة 1893 سنة تحول في شعر شوقي حيث وضع أول عمل مسرحي، فألف مسرحية علي بريحات يتفاعل في خاطره سنة 1927م، ومسرحية مصرع كليوباترا سنة 1927م، ثم مسرحية مجنون ليلى 1932م، مسرحية قمبيز سنة 1932م، مسرحية عنترة، مسرحية أميرة الأندلس، مسرحيتان نثرية، ومسرحية الست هدى، ومسرحية البخيلة وغيرها.)) [1]

---

[1]- جهاد فاضل: (الشعر بين شوقي وعبد الصبور.) مجلة صحيفة الرياض. السعودية. العدد 16110 (أغسطس 2013 م الخميس 14 رمضان 1433 هـ.)

فمسرح شوقي برغم نماذجه الغربية البعيدة، ظل وحده مؤسس المسرح العربي الجاد، واقتدى به عدد من كتاب المسرح العربي مثل عزيز أباظة، وعلي أحمد باكثير وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

8.1.1.2- ملامح الكلاسيكية في مسرحية كليوباترا

لقد سلك النقاد المسرحيون مناهج متعددة في دراستهم للفن المسرحي ويقال أن هذه الأنواع النقدية قد تداخلت وتمازجت وغلبت عليها النظرة التاريخية، وهناك أنواع من النقد المسرحي وهي، النقد التاريخي، النقد الاجتماعي، النقد الفني، النقد الاعتقادي، والنقد التحليلي.ولكي نقوم بدراسة ملامح الكلاسيكية في مسرحية كليوباترا علينا أن نطلع على أرآء بعض النقاد في مسرحية كليوباترا لأحمد شوقي.

1- يقول (عدنان بن ذريل) إن أحمد شوقي كان مقلدا وتلاميذه في صياغة المسرحية الشعرية والغنائية، ومقلدا في نفس الوقت لمارون النقاش الذي فضل المسرح الموسيقي، وقد تابع شوقي عزيز أباظة وغيرهم. [1]

2- حدد نوع مسرحية كليوباترا (1928م) فوجدها مأساة شعرية تاريخية، وأشار إلى مصدرها بأنها قصة تاريخية حقيقية، كانت جرت بها الأقدار في مصر، وتناولها شوقي بريشته الخلاقة، ومكانها الإسكندرية وأراضيها وزمنها آخر أيام كليوباترا ملكة مصر حوالي عام 30 ق.م. معركة(أكتيوم) وانتحار كليوباترا.

3- موضوعها: - انتحار كليوباترا في قصرها في الإسكندرية خشية أن تؤخذ سبية إلى روما. [2]

4- مقارنة بين الشخصية التاريخية والفنية فيقول بن ذريل، يذكر التاريخ خاصة المرويات الرومانية التي سادت، أن كليوباترة في دهائها ومكرها هي الأحرى حية (رقطاء) وأنها بهيمة الغرائز والشهوات وإنها هي التي غدرت أنطونيو في حربة مع أكتافيوس بأسطولها في معركة (أكتيوم) الأمر الذي جر عليها وعلى أنطونيو الموت.

---

[1]- عز الدين جلاوجي: إشراف د. عبد الملك ضيف: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي. الجزائر (جامعة المسيلة. قسم اللغة العربية وأدابها: 2008-2009) ص 20

[2]- محمد غنيم هلال: النقد الأدبي الحديث. د ط. مصر: (نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة: 6 أكتوبر 1997.) ص 551-555.

5- حافظ أحمد شوقي على معظم معطيات التاريخ فيها، فلم ينكر عليها حبها، إلا أنه غير في بعض الأحداث وبدل، فشخصية كليوباترا صيغت بشخصية وطنية محبة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، تحاول أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع، بعد عن عجزت عن الظفر بها عن طريق القوة والبأس حاول شوقي أرضاء الذوق العربي والشعور الإسلامي، يحيط كليوباتره من النبل والوقار، وأن سبب اختيار شوقي لهذا العمل هو الدافع الوطني ((أن الشرف هو مرارتها والواجب هو الباعث عليها.)) [1]

6- النص المسرحي تقليدي، إذ لم يبتعد عن المفهوم الأرسطي للمسرح هو التطهير (قانون الوحدات الثلاث).

7- الشخصية المسرحية لها أهميتها في العمل المسرحي.

8- الدراسة متنوعة ومرتبطة بالبيئة، وكلها من الملوك والأمراء والقادة كما في التراجيديا اليونانية، كما أنها تشكل مركز الصراع وتوجهه.

9- أن موضوع البطولة العبقرية، النبوغ والحب، أهتم شوقي بالموضوع ونسى ما يغفر له، أن تحليله لبعض المواقف أسهم في توضيح ملامح الشخصيات.

10- أنه يتحدث عن الشخصية وكل أسرارها وأنه لم يقصد ذلك، إذ بقيت معالجة لقضايا عامة وصفات نمطية.

11- تغلب تعدد الحدث في مسرحية كليوباترا حدثان هما حب كليوباترة لانطونيوس، والثاني حب جابي لهيلانه، فتعدد الحدث، أو تعدد الحلول، مع وحدة الخطر أو بدونه، فلا يزال عيبا فنيا يوزع مشاعر الجمهور، ويضعف قضية المؤلف في تصويره، وقد كان ذلك شائعا في المسرحيات الكلاسيكية. [2]

12- تأثر الكاتب بسواه ما يسمى في الأدب المقارن (التأثير العكسي) وفيه تكون الأعمال الأدبية صدى أعمال أدبية أخرى تتولد عنها، ولكنها مقاومة لما تقصد إليه من معنى، أستفاد شوقي من أراء

-[1]- انظر محمد غنيم هلال: في النقد المسرحي. ص 11

[2]- محمد غنيم هلال: النقد المسرحي . ص 97

أولئك الكتاب مثل (شكسبير، مدام دي جيراردن) وغيرهم ومن صورهم الفنية، بعد أن صهرها في عمله الأدبي، ليستخرج منها وحدة فنية، أصيلة، تصورها ما يقصد إليه من مغزى وطني. [1]

13- كما يرى النقاد أنه إذا أردنا تصوير موقف العناصر الوطنية كاملا، كما يبدوا في مطلع المسرحية، ليتضح به، أن شوقي حين عاب فيه الشعب تخاذله وانصياعه، لم يكن يقصد التعالي عليه أو الحط من شأنه. ((إنما كان يعيب عليه تقاعده عن أداء رسالته وهي في ذلك يصف مفاسد حكام عصره، وبنية الوعي بطريق غير مباشر، منتهجا نهج المسرحيات الغربية، إلى اتخاذ موقف إيجابي من الأحداث المعاصرة، مهما كلف الشعب ذلك الموقف من تضحية، وتلك صيحة وطنية تذكرنا بنظائر في المسرحيات الثورية في الآداب الأوربية، وكان يستحيل على شوقي أن يتغنى بها في قصائده.))[2]

14- يرى العقاد أن أدب شوقي وصفاء إياه من أتباع المذهب العتيق هدمه في اعتقاده إلى أهون الهيئات. [3]

تدور هذه المسرحية حول رمز من الرموز القومية المصرية (كليوباترا) والتي تنتمي لعصر البطالمة والمولودة عام 69 ق.م تبدأ أحداث النص المسرحي بافتتاحية تجمع بين (أروس) العبد المطيع والخادم المخلص لأنطونيوس يتحدث مع (أوليمبوس) الطبيب الروماني ويشكو كل منهما للأخر حزنه البالغ بسبب سوء أحوال سيدهما (أنطونيوس) أو عدم اكتراثه للإستدعاء المتلاحقة من روما التي تكاد بإهماله لها أن تضيع، وفي المشهد التالي تستعرض كليوباترا المكتبة وتقابل (أنوبيس) كبير الكهان ويخبرها باكتشاف رائع لسموم إحدى الحيات التي تميت من يتناولها ميتة سريعة مباغتة وبدون الم.

((يعرض شوقي في باقي مشاهد النص إعلان (قيصرون) الوريث الشرعي للقيصر الراحل ملكا للبلاد وهو ما دفع (أوكتافيوس) إلى إعلان الحرب ضد مصر، ويستقبل أنطونيوس ذلك بعد اللامبالة واستخفاف، فهو أمير المعارك والعالم كله يشهد بذلك.)) [1]

---

[1]- انظر محمد غنيم هلال: النقد المسرحي. المرجع السابق. ص 16

[2]- محمد الغنيم هلال: المرجع السابق. ص 96، 97

[3]- عباس محمود العقاد: إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد. ط 4. مصر: (دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر: د ت.) ص 05

وتبدأ معركة أكتيوم بالاشتباك الحاسم في آخر حروب الجمهورية الرومانية بين(أوكتافيوس) ضد القوات المشتركة لكل من أنطونيوس وكليوباترا والتي كانت (31 ق.م) في البحر الأيوني بالقرب من المستعمرة الرومانية، وقد فاز في هذه المعركة أسطول أوكتافيوس ولاذ كل من كليوباترا وأنطونيوس بالفرار ثم تحاول كليوباترا أن تأسر بجمالها القيصر الظافر، وأن تفعل به ما فعلت بأنطونيوس، ولكن سرعان ما أيقنت كليوباترا بعدئذ أن القيصر الظافر إنما يخدعها عن نفسها، وإنما يريدها شأه ممتازة في موكب انتصاره، ففضلت الموت بكرامة على العيش في ذل الأسر، فانتحرت بسم الأفعى تاركة ورائها بنتان من أنطونيوس، وولد من يوليوس قيصرا (قيصرون) وقتل في عهد أوكتافوس.[2]

أهتم شوقي بشخصية كليوباترا بطله في المقام الأول، وصور شخصيتها امرأة، قبل أن تكون ملكة، اجتذبت الرجال بتقلباتها ونزواتها وحبها الذي يتأرجح بين الخضوع والتمرد الظاهري من لحظة إلى أخرى

ونجد أهم ملامح شخصيتها في مسرحية شوقي تتلخص في المعاني القومية في تلك التضحية الممتدة في بناء المسرحية منذ أن كشفت عن دافع انسحابها في معركة (أكتيوم) إلى أن أثرت الموت على الحياة حفاظا على وطنها.

هَلُمى الآنَ مُنْقذتي هَلُمــي وَأَهْلاً بالخَلَاص وَقَدْ سَعَى لي

شَرِبْتُ الّسُمَّ منْ فَيْك الْمُفَدَّى بسُلْطَاني وَزدْت عَلَيْه مَالي

عَلَى نَابَيْك منْ زُرْق الْمَنايَا شفَاءُ الَّنَفْس في سُود اللّيَالي

دَعَوْتُ إِلَى الرَّاحَة الْكُبْرَى فَلَبَّتْ فَبُعْدَاً للْحَيَاة وَللنّضاَلي

سَطَتْ رُوْمَا عَلَى مُلْكي وَلَصَّت جَوَاهرَ أُسْرَتي وَحُليّ آلي

فَرُمْتُ الْمَوْتَ لَمْ أَجْبُنْ وَلَكنْ لَعَلَّ جَلَالَهُ يَحْمي جَلَالي

فَلَا تَمْش عَلَى تَاجي وَلَكنْ ببَـطْـن الأَرْض بــال

---

[1]- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة المسرحيات. تحقيق سعد أردش: مراجعة عز الدين إسماعيل: د ط. مصر: (الهيئة المصرية للكتاب: 1984م.) ص 764

[2]- انظر محمد غنيم هلال: في النقد المسرحي. دار النهضة، المرجع نفسه. ص 769

يُطَالبُني به وَطَنٌ عَزيزٌ وَآباءٌ وَدَائعُهُم غَوَالي.)) [1]

إن شوقي لم يبرئها من ضعف بشري طبيعي يراود كل نفس إنسانية فتنساق على حين وراء نزواتها، ثم تتماسك وتعود إلى طبيعتها الأصلية، فكليوباترا امرأة يمكن أن تحب وأن تتجوز لها عواطفها حدود ما ينبغي لملكة جليلة في بعض الأحيان، فهي عنده (شوقي) ملكة طموح أرادت أن تستغل جمالها لفتنة القياصرة بها لكي تبني لنفسها ولبلدها مجدا سياسيا كبيرا، فتوقع بين قادة الرومان فيحطم بعضهم بعضا وتنفرد بعد ذلك بالقوة والسلطان.

أول مظهر لذلك التأثر أن شوقي صور كليوباترا وطنية مخلصة، تقدم حبها لوطنها على إخلاصها لحبيبها، ولكنها انسحبت نتيجة لخطة سياسية مرسومة، هي أن تدع أنطونيوس وأكتافيوس في الحرب، دون التدخل بينهما، كي يضعف كلاهما الآخر، حتى تظل هي قوية في وجه المنتصر منهما، وكانت تحتاط بذلك لنفسها ووطنها حتى من أنطونيوس نفسه، فيما إذا ضعف حبه لها، ويشرح شوقي خطة كليوباترة في الفصل الأول، الانسحاب في موقعه أكتيوم.

كُنْـــتُ فـــي مَركَبـــي وبـــينَ جُنُـــودِي أَزِنُ الحَـــــرْبَ والأُمُـــــورَ بِفِكـــــرِي

قُلـــتُ: رُومَـــا تَصَـــدَّعَتْ فَتَـــرى شَـــطْراً مِـــنْ القُـــومِ فـــيْ عَـــدَاوةِ شَـــطْرِ

بَطَلاهَـــــا تَقَاسَـــــمَا الفُلْـــــكَ وَالجَيْـــــ ـــشِ وَشَـــبَّا الـــوَغَى بِبَحْـــرٍ وَبَـــرِ

وَإِذَا فَرَّقَ الرُّعَاةَ اخْتِلافٌ عَلَّمُوا هَاربَ الذِئابِ وَيَبْرى [2]

فَتَأَمْلـــــــــتُ حَـــــــــالَتَيَّ مَلِيّـــــــــاً وَتَـــــدَبَّرْتُ أَمْـــرَ صَـــحْوِى وَسُـــكْرِى

وَتَـــــــدَبَّرْتُ أنَّ رُوْمَـــــــا إذَا زَالـــــــتْ عـــنِ البَحْـــرِ لَـــمْ يَسُـــدْ فيـــهِ غَيْـــرِي

كُنْـــتُ فِـــيْ عَاصِـــفٍ سَـــلَلْتُ شِـــرَاعِي مِنـــــهُ فَانسَـــــلَّتِ البَـــــوَارِجُ إِثْـــــرِي

مَوقِّـــفٌ يُعْجِـــبُ العُـــلا كُنـــتَ فِيـــهِ بِنـــتَ مِصْـــرٍ، وَكُنْـــتُ مَلِكَـــة مِصْـــرِ

[1]– أحمد شوقي: الأعمال الكاملة المسرحيات. تحقيق سعد أردش: مراجعة عز الدين إسماعيل: المصدر نفسه. ص 650

[2]– أحمد شوقي: الأعمال الكاملة لأحمد شوقي. مراجعة عز الدين إسماعيل: تحقيق سعد درويش: المصدر نفسه. ص 466، 467

هذه الفكرة هي محور سياسة كليوباترا في مسرحية شوقي، فاتخذ من كليوباترا موقف الدفاع، واتهام جميع من كتبوا عنها بسوء القصر، وحاول أن ينصفها، ليس بوصفها ملكة فحسب، بل بوصفها مصرية عربية كذلك، وكان إطلاع شوقي على ذلك هو الدافع له في اختيار الموضوع، ثم موقف يخالف كتاب الغرب جميعا، وغير معقول أن يبدأ شوقي معالجة موضوع معتمدا على المصادر التاريخية وحدها، إذا لا بدله الرجوع إلى الموضوع في صورة الفنية كما أبدعتها قرائن الشعراء في الآداب الأخرى كل شيء في سبيل الحب أو العالم المفقود.

((إن أبرز مايميز الحوار هو العقلانية والجلال الملكي، وهذه ميزة للكلاسيكية الجديدة.)) [1]

فأول مسرحية باللغة الفرنسية في عصر النهضة الأوربية هي مسرحية كليوباترا الأسيرة للشاعر الفرنسي جودل عام 1556م، وعالج نفس الموضوع (شكسبير) في مسرحيته (أنطوني وكليوباترة) حوالي عام 1607م، وكذلك (دريدن) ومثلت لأول مرة سنة 1677م ونشرت عام 1678، وغيرهم من الكتاب الذين تناولوا الموضوع حوالي خمسة عشر مسرحية فرنسية.[2]

فأتخذ الكتاب الغرب الصراع بين الشرق والغرب والذي يتمثل في عاطفة الحب بين أنطونيوس وكليوباترا وكانت محور الأحداث الكبرى، وبين أكتافيوس، وحملوا كليوباترة أوزار هذا الصراع كلها، فهي الماكرة المحتالة، تتخذ الخديعة سبيلا لنيل ماربها، فقد أوقعت في شراكها أنطونيوس، الغاية عندها تبرر كل وسيلة، بل بوصفها مصرية، فمثلا في مسرحية شكسبير، يقول أنطونيوس حين رأى أسطوله يستسلم لخصمه في ميناء الإسكندرية (الفصل الرابع) المنظر الثاني عشر، ضاع كل شيء ضاع: خانتني هذه المصرية الدنيئة.....واستسلم أسطولي للعدو.....بغى أنت ثلاث مرات خائنة، ومخدوع بالزيف الروح المصرية، هذه الساحرة المفسدة...كانت صدرها تاجي وغايتي الأولى. وبحيلتها الغامضة خدعتني، غجرية حقا، لتلقي بي في صميم الضياع. [3]

[1]– محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 76

[2]– انظر محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي. المرجع نفسه. 81– 82

[3]– وليم شكسبير: انطونيوس وكليوباترة. ترجمة لويس عوض: د ط. مصر: (وزارة الثقافة والمؤسسة المصرية للطباعة والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر: 54 يناير 1968 م.) ص 131

وكذلك الحال في مسرحية (دريدن) الفصل الخامس، المنظر الأول يحمل قائد الأسطول فانتيديوس كليوباترة بوصفها عنوانا لمصر ((أمة كل أفرادها خائنون، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ أن ولدوا.... وملكتهم بمثابة روحهم المستخلصة منهم جميعا.)) [1]

فاعتقد شوقي أنه بإيراد هذه الفكرة على لسانها يستطيع أن يظهرها بمظهر المضحية بحبها في سبيل وطنها، في حين يكذبها في زعمها في كل تصرفاتها في المسرحية، فتقول كليوباترا في الفصل الرابع من مسرحية شوقي:

إنّـــــيْ أَفْنيـــــتُ العُمْـــــرَ بـــــالهَوَى		بَهِيْمَـــــــةَ اللَّـــــــذَّاتِ وَالشَّـــــــهَوَاتِ
فَـــدَى الغُـــلامُ البَـــارِعُ الحُسْـــنِ فِتْنَتِـــيْ		وَلا الرَّائِـــــعُ الإجْـــــلاءِ وَالعَضَـــــلاتِ
وَلـــمْ يَسْـــتَثِرْ وَجْـــدِيْ مِـــنَ الـــرُّومِ فِتْنَـــةٌ		جُنُـــــونُ العَـــــذَارَى فِتْنَـــــةُ الحَفَـــــرَاتِ
وَلَكِـــــنْ عَشِـــــقْتُ العَبْقَرِيَّـــــةَ طِفْلَـــــةٌ		وَفَـــيْ الغَفَـــلاتِ البُلْـــهِ مِـــنْ سَـــنَواتِيْ [2]

يسلك شوقي مسلك الكلاسيكيين في تبرئة كليوباترا من الدنايا، لإلقاء التبعية فيها على حاشيتها، كي تظهر بمظهر النبل في موطن الضعف، تتكون المسرحية من أربعة فصول: -

يبدأ الفصل الأول بتمهيد تشير فيه الشخصيات الثانوية إلى الأزمة المسرحية واتجاهاتها، ويلي ذلك ظهور الشخصيات الرئيسية لتمثيل حقيقة الموقف، ويتطور الموضوع في الفصل الثاني في جو غنائي حافل بالأناشيد فلذا كانت مأساة فيموت البطل في الفصل الأخير، وتموت البطلة في الفصل السابق له، أما إذا كانت ملهاة فتنحل العقدة، وتبرز المفاجأة الكبرى في الفصل الأخير.

حاول في هذه المسرحية تجسيد كليوباترا رمزا مصريا خالدا فكانت المرأة التي مثلت قوة الأنثى بجمالها وسطوتها وحكمتها ودهائها، وجعل كل تلك الصفات المتفرغة تصب في بحر واحد، وهو حب مصر.

أَمُـــوتُ كَمَـــا جيـــتُ لِعَـــرْشِ مِصْـــرٍ		وأَبْـــــذُلُ دُونَـــــهُ عَـــــرْشُ الجَمَـــــالِ

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد المسرحي. المرجع نفسه. ص 11

[2]- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة لأحمد شوقي. تحقيق سعد درويش: مراجعة عز الدين إسماعيل: المصدر تفسه. ص 501

حَيــــاةُ الـــــذُّلِ تُـــــدْفَعُ بِالمَنَايَـــــا تَعَـــاليْ حَيَّـــةَ الـــوَاديْ تَعَـــالي [1]

فتقرر كليوباترا الموت بالسم ولا حياة الذل والأسر.

يَومُنَـــــا فـــــي أَكْتُيومَـــــا ذِكْـــرُهُ فـــي الأَرْضِ صَـــار

أسْـــــأَلوا أُسْـــــطُولَ رُومَـــــا هَـــــلْ أَذَقْنـــــاهُ الـــــدَّمَار

أَحْـــــرَزَ الأسْـــــطُولُ نَصْـــــراً هَـــــزَّ أَعْطـــــافَ الـــــدِّيَار

شَـــــرَفاً أسْـــــطُولَ مصـــــرٍ حُـــــزْتَ غَايَـــــاتِ الفَخَـــــار

صَـــــــارتِ الإسْـــــــكَنْدَرِيَّةْ هِـــــيَ فـــــي بَحْـــــرِ المَنَـــــار

وَلَهــــــا تَـــــاجُ البَرِيَّـــــة وَلَهَـــــا عَـــــرْشُ البِحَـــــار

حــابي: اسْــمع الشَّــعبَ (ديــون) كيــــــفَ يُوحُــــــونَ إليـــــــه

مَــــــلَآ الجَــــــوَ هُتَافـــــــاً بِحَيَـــــــاتي قَاتِلِيْـــــــه

أَثَّــــــرَ البُهْتـــــانُ فِيـــــهِ وانْطَلـــــى الـــــزُّورُ عَليْـــــه

يَـــا لَـــهُ مِـــنْ بَبَّغَـــاءٍ عَقْلُـــــهُ فـــــي أُذُنَيْـــــه

ديـون: حَـابي، سَـمِعْتُ كَمَـا سَـمِعْتَ أنَّ الرَّمِيَـــةَ تَخْتَفـــي بِـــالرَّامِي

هَتَفُـوا بِمَـن شَـرِبَ الطَّـلا فِـي تَـاجِهِم وَصَـــارَ عرشُـــهُمُ فِـــرَاش وغـــرام

ومَشَـــى عَلـــى تَـــاريخِهِمْ مُسْـــتَهْزِئاً وَلَـوِ اسْـتَطَاعَ مَشَـى عَلـى الهَـواءِ [2]

نلاحظ في هذه الأبيات حددت لنا الزمان والمكان في المسرحية فزمن المسرحية 41 ق.م في (أكتيوم) والمذكورة الواقعة في كتب التاريخ.

المكان: الإسكندرية في مصر، فنراه يكتفي بوصف معركة أكتيوم الحربية حول الحوادث التي قصفت في أكتيوم الإسكندرية بعد عودة أنطونيو، واستعاض بالقصص والمشاهد على نحو ما يفعل

---

[1]– أحمد شوقي: الأعمال الكاملة لأحمد شوقي. مراجعة عز الدين إسماعيل: تحقيق سعد درويش: المصدر نفسه. ص 541

[2]– أحمد شوقي: الأعمال الكاملة لأحمد شوقي. تحقيق سعد درويش: مراجعة عز الدين إسماعيل: المصدر نفسه . ص 455-456

الكلاسيكيون، ولعله أراد أن يجاري الكلاسيكيين الفرنسيين الذين يحرصون على مشاكل الواقع، في حدود تمثيل المسرحية، لقطاع واحد من الحياة، لذلك ينفروا بأن يجمعوا بين الشرق والغرب وبين أطراف الزمان والمكان.

ولهذا الفصل نظائر عند راسين وغيره من الكتاب الكلاسيكيين إذ يقص راسين حادثة مصرع بطلها هيبولت، قصصا يفوق من قوة إثارته مشاهد البصر، وبذلك يتجنب فيدر كمسرحية قدر بشاعة المنظر دون أن يفقد الإثارة التي يسعى إليها الكاتب (المؤلف المسرحي)، ويوصل إليها بوسائله الخاصة فيؤثر الكلاسيكيون الوصف، بينما يؤثر الرومانتيكي المشاهد ومهما يكن من أمر فأن أحمد شوقي له فضل عظيم لا ينكر على المسرح العربي، فهو أول من ذكر الشعر العربي، وأجاد تطويعه للتمثيل، ومهد لمن بعده من شعراء المسرح كعزيز أباظة، وعلي أحمد باكثير، ومحمود غنيم، وعدنان مردم وغيرهما، ولا يزال شوقي أبا للمسرح الشعري العربي ورائده الأول على رغم الانتقادات التي وجهت إلى مسرحياته الشعرية.

2.1.2- المدرسة الرومانسية وتأثيرها على المسرح العربي

الرومانسية هي حركة فنية وأدبية وفكرية نشأت في فرنسا أواخر القرن الثامن عشر لكل مرحلة زمنية خصائص وملامح وحدود تميزها عن بقية المراحل وتفصلها عنها وأن تداخلت فيما بينها وادى بعضها لنشأة بعض، والفن المسرحي كغيرة له مراحله التي ينمو من خلالها ونستطيع لمس هذا المبدأ، فالمدرسة الكلاسيكية لها أهدافها وخصائصها، فتأتي المدرسة الرومنسية متممه لبعض النقص وأوجه الجمال، ويعد الجمال عند الرومانسيين هو مرآة الحقيقة التي يريدون والغاية التي يسعون اليها، فالحقيقة التي ينشدون لها ذات طابع ذاتي، أسيرة لخيال الكاتب وعاطفته المشبوبة وتتبدى في ثوب ثائر.

1.2.1.2- تعريف الرومانسية ونشأتها وروادها:

أن كلمة رومانسي لم تظهر في إنجلترا إلا حوالي سنة 1654م وكان معنى رومانسي حينئذ القطعة الأدبية، أو الأثر الأدبي الذي يشبه الرومانسي كما جاء في اللغة الفرنسية القديمة، والرومانس كما كانوا يعرفونها في العصور الوسطى هي القصة الطويلة التي تصور المجتمعات العظام والأرستقراطي كما تصور المثل الفروسية العليا تصويرا يقوم على المغامرات والبطولات، والغرام العذري الذي يشبه العبادة،

وقد أتسع معنى الكلمة فيما بعد فيشمل الملاحم التي تماثل هذه القصص، كما شمل قصص الورع الديني المليء بالتضحية، بل القصص الواقعية التي تغلب عليها الروح الرومانسية. [1]

أ- لغة: الرومانسية من حيث الجذر اللغوي مشتقة من كلمة (رومانيوس) وقد أطلقت هذه الكلمة على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة، ويرى البعض أن (رومانس) لفضة إسبانية تدل على نوع من الصياغة الشعرية مؤلفة من مجموعة أبيات ثمانية المقاطع تكون الأبيات الزوجية مشتركة في القافية والأبيات الفردية مطلقة. [2]

ب- اصطلاحا: هي ثورة على المذهب الكلاسيكي بأصوله وقواعده وقد رفضت اغراقة في الصنعة ومبالغته في تعظيم العقل وإمعانه في تمجيد العظماء والسير على منوالهم فالرومانسية تفتح مجالا واسعا للحرية وترفض العقل وتدعم الإحساس المنطلق والشعور المتدفق والطبع الوثاب.

نشأت الرومانسية: نشأت الرومانسية في فرنسا في أواخر القرن 18 عشر وبلغت قمة ازدهارها في منتصف القرن التاسع عشر وقامت على أساس فلسفي هي الفلسفة العاطفية التي مثلها (جون جاك روسو) الفيلسوف الفرنسي الذي توفي سنة 1778م. على أساس اجتماعي وهو بروز الطبقة البرجوازية التي عبرت عنها الرومانسية مصورة حالة الكآبة والتشاؤم التي سادت تلك الفترة.

كما اتسع نطاق الرومانسية من خلال بعض الأعلام البارزين مثل الفرنسي(فيكتور هيجو1802 – 1885) إلا إن شكسبير (1564-1616) يعد بحق واضع القاعدة الأولى للرومانسية الغربية في مسرحه الشهير في انجلترا وتميزت أعماله بتحليل عواطف القلب البشري من حب وبغض.

((يعد الشاعر الفرنسي الطائر (فكتور هيجو.V.Hugo) هو الشخص الذي دفع هذه الرومانسية الحديثة بدقتها القوية في المسرح حتى كادت أن تتركز فيه ولاسيما عندما ظهرت مأساته (هرناني) في الخامس من العشرين من فبراير سنة 1830م، فكانت نصرا حاسما للرومانسية الحديثة على الكلاسيكية

[1]- انظر كمال الدين عيد: اعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي. مراجعة إبراهيم حماده: ط 1. مصر: (دار الوفاء لدنياء الطباعة والنشر، الإسكندرية: 2005.) ص 349

[2]- كمال الدين عيد: اعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي. مراجعة إبراهيم حماده: المصدر نفسه. ص 350

الحديثة، بعد ضجة هائلة نشبت بين أنصار كل من المذاهب والمدارس المسرحية، ثم توالت مسرحيات هيجو حتى مأساته القوية الثانية روي فكانت تأكيد للمدرسة الناشئة.)) [1]

((أرتبط ظهور الرومانسية بالثورة على تقاليد المسرح الكلاسيكي وقد اهتمت بالعاطفة والتغني بآلام الإنسان وأحيانا بمسيراته وهي مدرسة مسرحية لم تعن بالعقل والمنطق ومجاراته، ولكنها اهتمت بالعواطف والمشاعر والتغني بجمال الطبيعة فارتبطت الرومانسية في فرنسا بصراع السياسي بعد الثورة الفرنسية.)) [2]

((يعد أسلوبها ذو مستوى رفيع لا نسمع فيه ألآفة الملائكة ونبض القلوب ونجوى المحبين وشكاة البائسين وغناء السعداء وصلاة العابدين.)) [3]

وقد كان للمدرسة الرومانسية الحديثة أثرها في أوربا، وذلك بعد إصرار (هيجو) في (مأساة كروموبل) التي لم تر أضواء المسرح فأدت إلى ضجة شديدة في فرنسا وفي غيرها من الدول الأوربية ففي ألمانيا انطلقت الرومانسية مع *(جوته) صاحب مسرحية (فاوست) وكذلك في أعمال **(لسنج و***شيلر)

---

[1]- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 176

[2]- أحمد علي جبارة: موجز في أدب وفن المسرح. د ط. اليجمهورية اليمنية: (وزارة الثقافة والسياحة صنعاء: 1465هـ2004م.) ص 74

[3]- جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. المرجع نفسه. ص 30

*جوته (1749- 1832) ولد يوهان فون جوته في مدينة فرانكفورت بألمانيا، ويعد أشهر أديب وشاعر الماني، وابرز ممثل للتيار الكلاسيكي الألماني، وكان رجل دولة وعالم طبيعة، بدا جوته شغف بالأدب واضحا منذ حداثه سنه، وجذبته في بادئ الأمر مؤلفات الأديب الألماني (كلوشتوك والشاعر اليوناني هوميروس) وأنجذب ايظا إلى المسرح وكان دائم التردد على المسرح لمشاهدة المسرحيات الفرنسية التي كانت تقام أبان الاحتلال الفرنسي، حصل على السانس في الحقوق، الف عددا من المسرحيات منها (جوتس فون برليخنجن، فاوست وسنوات تجوال فيلهلم مايستر وغيرها) كما ألف كتاب (الام فرتر) وهو الذي جعله مشهور في أوروبا، وفي السنوات الأخيرة كان جوته عاكفا على كتابه ارائه النظرية عن المسرح والفنون والثقافة وألف مجموعة من المسرحيات وكتاب باسم (الشعر والحقيقة) وتوفى في 22 مارس سنه 1832 في مدينة فايمار بألمانيا. انظر جوته يوهان فون جوته: المقدمة، ثلاث مسرحيات شتيلا، ام واخت، بروميتيوس. د ط. مصر: (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 1988م.)

** جوتهولد افرايم ليسنج (1729-1781م) سبق التعريف به

*** شيلر اسمه كريستوف فريدريش فون شيلر Johann Christoph Friedrich von Schiller ولد الأديب والفيلسوف شيلر في 10 نوفمبر 1759 في مارباخ الواقعة علي نهر النيكار في الجنوب الألماني. وكان والده ضابطا وطبيبا في جيش

الألمانيان، وقد وجدت الرومانسية أثرها في الشاعر (كايست) كما وجدت لها ميدانا آخر (هو ميدان الأوبرا العظيمة) هذا الميدان الذي حفل بمؤلفات جمعت بين السحر والإعجاب الموسيقي لكل من فابر Weber ومارشنر Marschner وموسيقى شوبير Sccuberi ثم روبير شومان ومن أعظم أقطارها فجنر R.Wagner. [(1)]

أما في إنجلترا فقد كان [*](شكسبير ومارلو) الأثر الكبير في الرومانسية فقد حاول عدد من الشعراء الذين تفوقوا في ميادين الشعر والقصص الرومانسي، أن يدلوا في النظر للمسرح ولكنها كانت تجارب شبه خائبة، ومن بين هذه التجارب (بيرون وشللي) وغيرهم، ولعل الرومانسية الحديثة كان لها أثر أقوى في

الدوق كارل أويجين في شتوتجارت. وكانت لدى والدته نزعة متدينة. فزرعت في نفس شيلر حب الدين والأخلاق والمثل العليا.

وقد التحق شيلر في طفولته وصباه بمدرسة القرية في لورش, ثم بالمدرسة اللاتينية في لودفيكسبورك وبعد أن أنهي دراسته فيهما أراد أن يدرس اللاهوت, ولكن آماله تلك فشلت بسبب الدوق كارل اويكن الذى فرض على شيلر الدخول إلى الأكاديمية العسكرية، وبدأ شيلر في عام 1777 في مسرحيته الأولي اللصوص Die Raüber تحت تأثير أفكار عصر التنوير. وفي هذه المسرحية يتجسد الرفض المطلق للسلطة المطلقة, والنزوع نحو الحرية الإنسانية من الاضطهاد والظلم الاجتماعي. وبذلك أصبح شيلر من الممثلين الأساسيين لأفكار حركة العاصفة والاندفاع الممثلة بمقولة "روحي ظامئة إلى الحرية."وكان العرض المسرحي الأول لمسرحية شيلر اللصوص في 13 يناير 1782فى مانهايم, والذي نجح نجاحا أسطوريا جعلت من شيلر بين ليلة وضحاها من ألمع الشخصيات الأدبية في ألمانيا. وحين فرض الدوق كارل أويجين قرارا بمنع كتابات شيلر لما فيها من التحريض على الطغيان والاستبداد والدعوة إلي الحرية, قرر شيلر الهروب مع صديقه صانع آلات الكمان شترايشر إلي مانهايم.

وأخيرا مات شيلر في عام 1805 بعد صراع طويل مع المرض لم يتوقف خلاله عن الكتابة والإبداع الشعري والمسرحي. انظر ستيفن د. مارتينسون: الدليل المرشد الى اعمال فريدريك شيلر. البيان. (28 أغسطس 2006) تاريخ الدخول 14 ذي الحجة 1436هـ – 28 سبتمبر 2015 س 9: 25) www. Albayan.ae

[(1)]– جميل حمداوي: تاريخ المسرح العالمي، تموز (يوليو) 2006. www.startimes.com

* وليم شكسبير (1564– 1616) درامي وشاعر انجليزي ولد في (سيتراتفورد) نستطيع أستنتاج بعض الحقائق عن حياتة من خلال مسرحياتة، ومن خلال دراسة حياة معاصرية من المؤلفين المسرحيين والبتالي نستنتج أنة كان أبن عائلة ريفية وأنة لم ينل قسطا من التعليم الجامعي وكان في فترة ما ممثلا محترفا، درس ويليام في مدارس البلدية المجانية منذ السادسة من عمرة حتا السادسة عشرة، ويقال أنة درس اللاتينية واليونانية، لة عدد من الأعمال المسرحية ومن مسرحياتة (هنري السادس، ترويض الشرسة، سيدان من فيرونا، تيتوس اندرونيكس، خلم ليلة صيف، المللك جون، خاب مسعى العشاق، تاجر البندقية، روميو وجوليت، هنري الرابع) وغيرها من اعمال شكسبير الرائعة. انظر جون غاسنر ادوارد كون: قاموس المسرح العالمي. ترجمة مؤنس الرزاز، مراجعة رشاد بيبي: ط 1. الأردن: (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار المهد، عمان: 1982 م.) ص 113 الى 115

أوروبا الوسطى ولا سيما بولندا والنمسا فالرومانسية كمدرسة مسرحية تدعو إلى الحرية والخروج للطبيعة وتدعو للثورة على القوانين، وبين أنها تمرد على الأوضاع القديمة في الأدب وفي الفنون، ورغبة في تحرير الشعر خاصة من قيوده القديمة وشوقا إلى الانطلاق إلى أفاق جديدة تكون الكلمة العالية فيها للعاطفة المشبوبة، وهي تستمد وحيها من الطبيعة مباشرة وليس من خلال قوالب مصنوعة وأوضاع مجتلبة، إن هذه الصيحة تمخضت من حركة ونشاط بين المؤلفين كان الرابط الأول الذي يجمع بين هؤلاء الثوار هو إيجاد نهضة حديثة في الأدب والفنون.

2.2.1.2- قواعد المدرسة الرومانسية في المسرح

1- الخروج عن قوانين الكلاسيكية للوحدات الثلاث الزمان والمكان النغم أو الفعل.

2- مزجت بين موضوعات المأساة والملهاة، والجد والهزل والمنظوم المنثور في مسرحية واحدة. [1]

3- اتخذت موضوعاتهم المسرحية من التاريخ الحديث.

4- استخدمت الشعر المرسل والنثر في كتابة المسرحية.

5- تقدس النزعة العاطفية إلى حد العدل والمساواة.

6- خلطت بين الشخصيات (تجمع بين السادة والسفلة بل تجعل الفقراء يتحكمون في الأغنياء)

7- أكثرت من مشاهد العنف على خشبة المسرح.

8- اهتمت بالدقة التاريخية في المنظر والأزياء. [2]

هذه أهم القواعد الرومانسية في المسرح ونظرا لكثرة الكتاب الغربيين الذين نهجوا على منوال هذه المدرسة وفلاسفتها، سنختار كاتبا مسرحيا كان له دور في وجود هذه المدرسة وهو فيكتور هوجو الفرنسي وأخذ نموذج من أعماله.

---

[1]- دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 115، 114

[2]- أحمد صقر: الإخراج المسرحي. المرجع نفسه. ص 62

3.2.1.2- نبذه عن حياة فيكتور هوجو(Victor- Hugo) الفرنسي وأعماله

شاعر وأديب مسرحي فرنسي ولد في (26 فبراير 1802م وتوفي في 22 مايو 1885) كان يتحدث عن طفولته فيقول (قضيت طفولتي مشدود الوثأق إلى الكتب) الحرية هي أيضا من أهم الجوانب في حياتة فيقول ((إذا حدث وأعقب مجرى الدم في شريان فستكون النتيجة أن يصاب الإنسان بالمرض، وإذا أعيق مجرى الماء في نهر فالنتيجة هي الفيضان، وإذا أعقب الطريق أمام المستقبل فالنتيجة هي الثورة.))[1]

تجمعت في هذه الشخصية مواهب وقدرات اتاحت لصاحبها أن يكون الشاعر والكاتب المسرحي، والقاص، والناقد الأدبي، والفني الضارب بقلمه في مختلف شئون الفلسفة والاجتماع، وأن يخوض المعارك الأدبية إلى جانب المنازعات السياسية، وهو كإنسان قلبه ينبض بالحب ويستجيب له، ولا يبالي أحيان، بما يبذله في سبيل هذه الاستجابة ونلاحظ ذلك في أعماله، كان مجددا ومبدعا ويحمل لواء اتجاه أدبي مستحدث في فرنسا ودق أبوابها في أواخر القرن الثامن عشر وعني بهذا الاتجاه (الرومانسية) الأوربية وامتد أثره إلى الشرق العربي، كما سنوضح ذلك فيما بعد.

ثم نشر أكثر من خمسون رواية ومسرحية لفيكتور هوجو خلال حياته من أهم أعماله (كرومويل عام 1827، هرناني عام 1830، أحدب نوتر دام، البؤساء، رجل نبيل، عمال البحر، وآخر يوم في حياة رجل محكوم عليه بالإعدام....) وغيرها.

كانت مسرحياته غالبا تتسم بالرومانسية المتطرفة أو المبالغ فيها، وهو أول من دعاء إلى الرومانسية في مسرحية (كرومويل) وغيرها.

ارتكزت رومانسيتة في المجال الدرامي على التالي: -

1- حرية الإبداع.
2- تكسير الوحدات الثلاث وتوحيدها في بوتقة واحدة كالمزج بين التراجيديا، والكوميديا والجمع بين الشخصيات النبيلة والدنيئة، وبين الضحك والبكاء.
3- الجمع بين الرفيع والوضيع.

---

[1]- دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية. المرجع السابق. ص 116

4- محاكاة الطبيعة.

وسنختار نموذج لأعمال فيكتور هيجو الفرنسي نموذجا للمدرسة الرومانسية، وجاء اختياري على مسرحية (هرناني) عمل خلد طويلا وعرف طريقه للشهرة، ليس بفضل قوة الكتابة ورسم الشخصيات وسيكولوجيتها، ولكن بفضل قدرات هيجو على تصوير المواقف والعلاقة بين الشخصيات والقدرة على وضع حوارات شاعرية رائعة كتلك التي تدور بين هرناني وحبيبته دونياسول.

عرضت هذه المأساة (مسرحية هرناني) عام 1830م-1838م بحضور كاتبها (هيجو) أثارت تلك المسرحية زوبعة عنيفة من الصدمات والاحتجاجات ما جعل الصراع قويا بين الكلاسيكيين والرومانسيين في فرنسا بل في أوربا أن صح لي التعبير.

4.2.1.2- مظاهرالرومانسية في مسرحية هرناني (لفيكتور هوجوle Victor- Hugo))

تدور أحداث المسرحية في ربوع الأندلس حيث يصف لنا هيجو فاتنة الأسبان (دونياسول) التي حول قلبها وجمالها ثلاثة من العشاق أولهم شيخ كبير عم الفتاة وهو (روي جوميز) وأمير قشتاله، والثاني (دون كارلوس) ملك إسباني والثالث (هرناني) الشاب الثائر، فالمسرحية تتكون من خمسة فصول، مليئة بالأحداث في حركة نشطة في تتابع الأحداث، وفي حبكة قوية، مع ما يحيط بها من مواقف حادة ومفاجات مؤثرة، كل هذا يؤلف سببا له فاعلية في أقبال الجمهور على هذه المسرحية، وهذا مايتمشى من نزعة تحررية، ودفع إلى التجديد والتطور، وهو دافع كان الجمهور يستجيب له في مختلف مظاهره.

((فشخصية هرناني تمثل الشخصية الخارجة عن القانون في ذلك الوقت، لكنه مناضل سياسي يريد أن يحارب السلطة وكان الشاب (كارلوس) والذي سيصبح خلال أحداث المسرحية إمبراطور منتخبا تحت أسم شاركلمان والذي كان يجمع بين الملك والثائر في ذلك الحين وكان هيمانا محبا بالحسناء دونيا سول وهذه الحسناء كانت مغرمة بهرناني وحدة حتى ولو كان الدوق روي جوميز قرر أن يتخذها لنفسه زوجة.))[1]

[1]- فيكتور هيجو: مسرحية هرناني. ترجمة وتقديم زكي طليمات: د ط. الكويت: (تصدر عن وزارة الاعلام الكويت د ت.) ص 43

ونتعرف منذ بداية المسرحية كل الأحداث التي نشهدها في فصول المسرحية الخمسة، هو ذلك الذي يعقد بين هرناني وبين روي جوميز ضد الملك إذ يكتشف الملك خاطب دونيا سول العجوز فجأة تواجدها مع هرناني في حديقة قصره الذي نقلها إليه يسلمه إلى روي جوميز لكن يرفض معاقبته وينقذه رغم معرفته بأنه مغرم بحبه لدونيا سول، ويتآمر الاثنان على قتل الملك. [1]

ونلاحظ ذلك في أحد مشاهد المسرحية حين يشاهد هرناني أجداده في الصور على عهد (هرناني) له عندما سلمه البوق ونلاحظ ذلك في الحوار التالي: –

هرناني: لم يصل إلى أذني أي شيء.

روي جوميز: كان علي أن أسلم دونيا سول أو أسلمك.

هرناني: لمن؟

روي جوميز: للملك.

هرناني: ياللشيخ الغبي الغافل، أنه متيم بها.

روي جوميز: متيم بها.

هرناني: اختطفها من أيدينا. هو غريمنا ومنافسنا في حبها.[2]

روي جوميز ياللعنة، يارجالي إلى جيادكم، إلى جيادكم وطاردوا هذا السلاب المغتصب.

هرناني: أصغ إلي الانتقام في خطاة لايحدث جلبة في مسيرته، أنني أملك يديك وفي وسعك أن تقتلني. ولكن الا تريد أن تجعل مني أداة لاثار لابنة اخيك ولشرفها ؟ إن لي ضلعا في هذا الثار فلا تحرمني متعة المشاركة فيه، أمنحني هذه الاكرومة. أني أقبل قدميك إذا لزم الأمر من أجل منحى هذه المشاركة، فلنقتف نحن الأثنان أثر الملك، تعال ساكون منك الساعد الذي يثار لك، ولك بعد أن يتم ثارك، أن تقتلني.

روي جوميز: وهل ترضى أن تقتل إذ ذاك، كما أنت راض الآن ؟

---

[1]– انظر جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. المرجع نفسه. ص 32 الى 35

[2]– فيكتور هيجو: مسرحية هرناني. ترجمة وتقديم زكي طليمات: المصدر نفسه. ص 158

هرناني: نعم يادوق.

روي جوميز : وبم تقسم ؟

هرناني: براس أبي.

روي جوميز ايقع أن تذكر هذا ولاتنساه ؟

هرناني: (يقدم له البوق بعد أن ينتزعه من حزامه) أصغ اليك هذا البوق، ومهما يقع من أمر، وحيثما تكون أنت، وفي أي ساعة، إذا رايت أيه الملك أن موتي قد تحتم، فما عليك إلا أن تنفخ في هذا البوق، فيتحقق لك مارايت من غير عناء.

روي جوميز: (يمد يده إلى هرناني) هات يدك ولنتعاهد (يشد كل منهما على يد الأخر في مصافحة ثم يلتفت روي جوميز إلى الصور) أنتم جميعا كونوا شهودا علية.[1]

ويتمكن دون كارلوس من اكتشاف المؤامرة ولكنه في الوقت الذي يهم فيه بمعاقبتهم يصله خبر إنتخابه إمبراطور، وهكذا يحس في هذه اللحظة بأنه يسمو على تلك الهفوات الشبابية، فيعفوا عن المتآمرين وأولهم هرناني بل يرد له أملاك جدوده وأبيه، إضافة أنه في لحظة سخاء إمبراطورية مدهشة يمنحه حق الزواج بدونيا سول، وهكذا تبدو الحياة رائعة باجتماع المحبين، ولكن في هذه اللحظة بذات يحدث ما كانوا جميعا قد نسوه حين ينفخ غوميز في البوق الذي وهبه لهرناني لمحاولتهما أغتيال الملك والذي يجبره على قتل نفسه كما كان قد وعد، لأن هرناني فارس ولا يمكن أن ينكث عهده، لأن الرومانسية كلها تبجل قواعد الفروسية والشرف، يعد الموت شرف لدى الرومانسيين خير من أن يحيا في حياة الذل، لا يتروى هرناني بتجرع السم، فنرى دنيا سول ما يحدث أمامها فتتجرع السم هي الأخرى لكي تلحق حبيبها بالرفيق الأعلى، أما روي جوميز فيطعن نفسه بعد أن يرى النتائج التي عملت يداه فيلحق بهم هذه المزاجية السوداوية والشاعرية التي تظهر في عدد من الصور في أحداث المسرحية، تتجلى فكرة الأحداث الرومانسية حول العاطفة والحب وتبجل قواعد الفروسية والشرف، وما لاحظناه في نهاية المسرحية حين يتجرع هرناني السم وتنظر دنيا سول ما يحدث أمامها فتشرب السم لكي تلحق بحبيبها ولا حياة الذل مع عمها، أما روي جوميز يرى نتائج ما عملته يداه فيطعن نفسه لكي يلحق بهما، وهنا يعزز

[1]– فيكتور هيجو: مسرحية هرناني. ترجمة وتقديم، زكي طليمات. المصدر نفسه. ص 159

هوجو الموت الاختياري خير من العيش القهري، وأن لم يلتقي العاشقان في الدنيا فسيلتقيان في دار الخلود الآخرة.

((إن هذه المزاجية السوداوية والشاعرية التي تعمر كلا من الأحداث واللغة والشخصيات والمصائر المحدومة، كانت الجسد المتين للمسرحية من خلال دمج واضح المعالم بين مواضيع اجتماعية وسياسية من جهة وبين فرداءيه الذات المعذبة المتطلعة إلى السفر إلى ما هو غير كائن من جهة أخرى.)) [1]

فالمجتمع كمفهوم والفرد كمفهوم أخر وما يحملانه من معاناة الذات الفردائيه الساعية للخلاص (الغير موجود) ولو بدأ ذلك للوهلة الأولى في هذا العالم لحظة الذي يظن فيها حب العاشقان (هرناني ودنيا سول) أنهما التقيا، تأتي صرخة البوق أن مكان التقائهم ليس في هذا العالم.

دونيا سول: لم نكن أعددنا كل شيء لنرقد جنبا إلى جنب هذه الليلة ماذا يهم لو تغير السرير؟ نطير في الفضاء نحو عالم أفضل سنفتح أجنحتنا معا.

هرناني: ايي، اراك انتقمتي لنفسك مني، إذا نسيتك (يرفع قارورة السم الى فمه).

دونيا سول (وهي تلقي بنفسها علية) الهي هذه الألآم لا تحتمل، القي بالقارورة بعيدا عنك، تاه عقلي لا تشرب، ويلي يادون جوان، يامن أنت لي، هذا سم زعاف تطل معه في القلب أفعى ذات ألف ناب تنهش فية، اه، ماكنت ادري أن يبلغ الألم بالإنسان هذا المبلغ. ماهذا ؟ أنه النار، لاتشرب.. شد ماتستسلم.. [2]

هرناني (إلى روى جوميز) ما أقسى قلبك، الم يكن في وسعك أن تختار لها سما أخر، (يفرغ قارورة السم في فمه)

دونيا سول: ماذا تفعل ؟

هرناني: مافعلت انت بنفسك.

[1]– دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص146– 147

[2]– فيكتور هيجو: مسرحية هرناني. ترجمة وتقديم زكي طليمات. المصدر نفسه. ص 229، 228

أن مفهوم الموت في هذه المسرحية يتجلى لا كضياع مادي بجزئيات الجسد ولا كمرحلة إلى عالم الإلهة المنتقمة، بل كبعد آخر مختلف متوازي بين الانتقال بناء على فكرة الاستعداد إليه إلى عالم أفضل موجود في كل لحضه متى شاء الفرد.

فتتكلم الشخصيات مع الأموات، وكأنها موجودة وهذا بشكل كبير في حوارات (دون روي جوميز) المتكررة عن أجداده، من خلال صورهم المعلقة على الجدران.

دون روي جوميز: وأنتم يا آل سيلفيا جميعا، يا من تسمعونني هنا صفحا إذا قلت ما قلت أمامكم (يتكلم معهم وكأنهم صف قديسين) أيها الموتى المقدسون يا أسلافي، أيها الرجال الأشداء....؟

ويقبل (هرناني) بتنفيذ عهده عندما يذكره (دون روي جوميز) بأن القسم الذي أقسم به هو برأس أبيه الميت فيقول هرناني: أبي بطل علينا من عليائه.

دنيا سول: ماالذي حدث مني ؟ واي سر مخيف ساقف أمامة ؟ كنت تخدعني ؟

هرناني: كان لازما أن أخفي الأمر عنك ولا أتكلم وعدت الدوق أن أسلمه حياتي وهو من سبق له أن أنقذها، ولاحيلة لي إلآن أن يدفع الاراجون دين سلفا.

دونيا سول: أنت لست له، أنت لي وحدي أنا، ولاتهمني عهودكما (الى روي جوميز عمها) أيها الدوق أن الحب يملاء جوانحي قوة، بحيث استطيع أن انازلك وانازل جميع الناس في سبيل الدفاع عنه.[1]

روي جوميز: دافعي عنه أن استطعت، دافعي عنه وقد ارتبط بعهد وقسم.

دونيا سول: أي قسم.

هرناني: لقد أقسمت.

دونيا سول: لا، لا ليس هناك قسم ترتبط به ويقيدك، هذا أمر لن يكون، أنه جريمة، اعتداء جنون.

روى جوميز: هلم يادوق.

---

[1]- فيكتور هيجو: مسرحية هرناني. ترجمة وتقديم، زكي طليمات: المصدر نفسه. ص 223

هرناني: دعيني يادونيا سول، ليس هناك مفر من إنجاز هذا الأمر، عاهدت عليه الدوق وأقسمت براس أبي على تنفيذه، وأبي بطل علينا من عليائه.

دونيا سول: (إلى روى جوميز) اهون عليك أن تنتزع من النمرة صغارها، من أن تسلبني من أحب، اتعرف من دونيا سول؟[1]

تعد المسرحية هي التعبير الأكثر متانة عن مفهوم الرومانسية في الأدب وفي المسرح، بحيث تحمل كل أبعادها على سمات الرومانسية على كافة الأصعدة.

اللغة: غير مركبة ولا تعني بالجزاله والفخامة، هي لغة شاعرية أقرب إلى قصائد كتيبة عن عذابات الفرد، وظيفتها التعبير عن شعور الشخصية بمنعزل عن الفخامة، فتتجلى جمالياتها الخاصة من خلال التناسق والمرونة والتعبير والرمز الذي يخدم الفكرة. [2]

ونلاحظ ذلك الحوار في تعلق (دون روي جوميز) لحظة انتحارهما (العاشقين) على المشهد الذي أمامه (قائلا: ما أسعدهما)

كسر الوحدات الثلاث: وأن كان هذا الخرق نسبي بين الوحدات فأكثر لحظة هو كسر لوحده المكان (حديقة، قصر، قبر، أمام ساحة بين فرنسا وإسبانيا....إلخ) مما يجعل المكان مطلق وغير محدود المعالم شبيهة بالفضاء الرحب التي تسعى إليه الشخصيات.

وأن خالفت الأماكن لتوثيق التاريخي على حساب رمزيته، مثلما استبدل الكاتب في الفصل الرابع مدينة (فرنكفورت) التي كانت تجرى فيها الانتخابات، بمدينة (إيكس لاشبيل) التي تحتوي قبر (شارلمان)، فلا أعتبار لمرور الزمن ولا أهمية له أو حتى الإشارة إليه.

وحدة الموضوع: لم تأخذ بعين الأعتبار مراعاتها أو عدم مراعاتها، على قدر أهمية الموضوع بالنسبة للشخصية ذاتها، فإيصال فكرة (الكاتب) لون من يائس هذا العالم وتشاؤم من مصيره، الفرد متمزق يترك نفسه عرضه لقراره.

---

[1]– فيكتور هيجو: مسرحية هرناني. ترجمة وتقديم، زكي طليمات. المصدر نفسه. ص 223 – 124

[2]– جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. المرجع نفسه. ص 30 –31

الشخصيات: تعيش حالتها الفردية السوداوية المستسلمة لقدرها، هي شخصيات تذوب في حالة الحزن الذي يصيغ جميع الأحداث، حتى في أشد فرحتها (كالعرس مثلا) وهي متماسكة وغير ثابتة بل تعيش صراع يتمثل بالتمزق الداخلي التي يسببها الألم.

5.2.1.2- تأثير المدرسة الرومانسية الغربية في المسرح العربي

تعد المدرسة الرومانسية أحد المؤثرات على المسرح العربي وجاء هذا التأثر بداية بالمسرح الفرنسي والإيطالي والأنجليزي والألماني والأخذ منها، مع إجراء بعض التعديلات التي تتقارب مع ذوق الجماهير وثقافتهمّ، كان للترجمة دور كبير في ترجمة أعمال مسرحية غربية لرواد مسرحيين أوروبيين ينتمون إلى المدرسة الرومانسية القديمة ومن هؤلاء الرواد مثل شكسبير الإنجليزي وكذلك (مارلو) والتي ترجمت أعمالهم وما زالت رائده ولها أثرها البالغ في نشأة المسرح العربي.

توالت الترجمات والاقتباس من اللغة الإنجليزية، فقد جاء الاقتباس متأخرا وتحتل أعمال شكسبير الصدارة في هذا المجال، فقد كان أول مسرحية تقدم على خشبة المسرح العربي هي: (روميو وجولييت عام 1891م) ثم مسرحية هاملت عام 1905م ثم مسرحية عطيل عام 1908م.

((نألت مسرحيات شكسبير في العالم العربي وفي مصر خاصة، خطوة عظيمة، وذلك لروعتها الأدبية ولتعبيرها الصادق عن العواطف الإنسانية الخالدة، في مختلف الأزمنة والأمكنة، وقد حاول بعض الكتاب أن يلخصوا هذه المسرحيات أو يترجموها ملخصة، وحاول البعض الآخر أن يترجموها ترجمات وتصرفوا فيها تصرفا كبير، تقوم أقلامهم بالحذف أو الزيادة، والتخليص والإسهاب، وبعض التراجمه حافظوا على الأصل.)) [1]

فنجد في صدور شكسبير عن الموروث الشعبي (المشاهير الكوميدية التي تتخلل المآسي) وفي صياغة المشاعر القومية الناشئة في تلك الفترة، كما نجده في تجاوز شكسبير للمشاعر القومية المحدودة، إلى رحابة إنسانية عميقة، فيعقد الأواصر مع الشعوب، ويستلهم تواريخها القديمة (مثل يوليس قيصر، هاملت) ويجعل من البشر مسرحا حيا تتجلى فيه للإنسان إنسانية الحقه. [2]

---

[1]- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث. المصدر نفسه. ص 667

[2]- انظر كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. المرجع نفسه. ص 33 الى 36

((شكسبير الذي حطم قيود الكلاسيكية وجعل المسرحية كائنا حيا يتنفس برئتين قويتين، ويطير بجناحين طليقين لا يخضعان لقانون غير قانون الفن والحس والذوق والعاطفة.)) [1]

ومن هذه الآراء الثلاثة نستنتج تأثر المسرح العربي بالغربي وخاصة بشكسبير من مترجمين وكتاب ومسرحيين بأفكار هذا الكاتب العظيم، الذي كتب للمسرح وثأر على القواعد المسرحية الكلاسيكية القديمة وأتى بأفكار جديدة قبل أن يأتي بها فيكتور هوجو الفرنسي رائد المدرسة الرومانسية الحديثة.

فلم يقتصر تأثير المدرسة الرومانسية على المسرح العربي فقط بل كان أثرها في الأدب العربي وفي الشعر والنقد، في صورة مذهب نظري نقدي ثائر، بدأ بالاتصال بالثقافة الغربية منذ المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، فأخذت البعثات العلمية تقصد أوروبا لتتعرف على الحضارة الجديدة، وعادت تحمل هذا التأثير من المثقفين العرب فتأثر معظم شعراء العرب بنظائرهم في الغرب وفي مقدمتهم خليل الخوري، المتوفي سنة 1907م الذي كان على اتصال تراسلي مع (لامارتين).

فماعاناة الجيل العربي بين الحربين الأولى والثانية كان له أثر على الأدباء، فيقول بعض النقاد إن أسباب ظهور الرومانسية إلى معاناة العرب خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها من كبث للحريات والعواطف والقيود ومصادرة الأفكار الحرة، وممارسة القمع والتعذيب فانطوى الشاعر على نفسه وانسحب إلى دنيا الأحلام متقلبا بين اليأس والأمل، والرغبة في التجديد والتحرر من القيود القديمة التي كبلت الشاعر في الإبداع وقد تبلور هذا الاتجاه في كتابين نقديين هما الديوان سنة 1921م لكل من عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني.

((فالتأثير لا يقتصر فقط وجود (مرسل) فعال وحده أو (مرسل إليه) مستعدا للأستقبال ومنفردا، بل لا بد من وجود واحد وسيط يلعب دورا أساسيا في كل تأثير (انتربولوجي) يراعي معطيات الوضعيات الثقافية التي تدفع إلى التأثير أو التأثر، في الثقافة المرسلة أو الثقافة المرسل إليها.)) [2]

وقد أشيع في العالم العربي نزوع آلي في تفسير كل إبداع جديد بمدى استغراقه في التأثير بالأنماط الغربية، دون أدنى اعتبار للوحدة الأنتروبولوجية الأشكال التخيلية، التي وجدت تربتها الخصبة أو

---

[1]– انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص31

[2]– سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. المرجع نفسه. ص 123

استبعدت تماما عن هذه التربة كغياب الوحدة السابقة إن الثقافة الأوروبية كانت قد غزت الشرق العربي مع حملة نابليون (1798-1701) فما أقامت لنفسها في الشرق الأدنى وكانت النكهة الأولى في لبنان وسورية حيث تقوم مدارس الإرساليات.

((قامت في مصر نهضة علمية على عهد محمد علي (1809-1848) انتهت علميا في عهد إسماعيل (1863-1879) وكان من مظاهر هذه النهضة في مصر تأسيس مدرسة الألسن سنة 1836م، وإرسال البعثات العلمية والصناعية إلى أوروبا، وعلى وجه الخصوص إلى فرنسا، وكان نتيجة ذلك خروج جيل من الشباب اتجهت ميوله إلى أوروبا، وكان أثر ذلك كبير في إقامة نزعة قوية نحو الثقافة الغربية.)) [1]

من خلال استقراء للرأي العام إلصاق قيمة العمل الفني بأصله، وهذا يعني بأن كل ما ليس بأصيل لا يعتبر مقبولا، من الوجهة الجمالية، تصادق نفس الدوافع والموضوعات في الأعمال التي لا تخضع للتأثيرات المتبادلة، إذ غالبا ما يستغل كاتب موهوب فكرة مأخوذة من كاتب هزيل في إبداعه لعمل يمتلك جمالية عالية، ويمكن التدليل على ذلك بتحليل أعمال أغلب الكتاب الموهوبين أمثال دانتي وشكسبير وجوته...إلخ. [2]

يقدم بعض النقاد بطرح آراء غير عقلانية يتخذونها قاعدة ومنطلقا، وبعد أن يقرروا أهم مصداقية آراءهم ومنطلقاتهم ويمضون غير وجلين لاستنباط النتائج منها حسب ما تصوره أخيلتهم، ويبدو أوان بتفريغ كل ما يخالف ما يضعون من قواعد.

يدل هذا الإقتباس على ((أن أرسطو لا يحبذ أن ينطلق الناقد من مقدمات وفرضيات مسبقة يتخذها قواعد للحكم على فن الشعر، بل يجب أن يكون منطلقه الفن نفسه، وما هذا إلا إيمانا بالتعدد وقبول الآخر بقوانينه المتجددة واللانهائية.)) [3]

---

[1]- إسماعيل أدهم: إبراهيم ناجي: توفيق الحكيم. د ط. مصر: (كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة: 1357هـ، 1938م.) ص 13.

[2]- انظر سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، دراسة مقارنة. المرجع السابق، ص 167

[3]- عاصم محمد أمين بني عامر: منذر ذيب كفافي: (إشكالية الخطاب النقدي العربي، التناص نموذجا) قسم اللغة العربية. جامعة الإسراء. الأردن. ص 11

فنستنتج من هذه الآراء الثلاثة أولها أن مصر أسبق البلدان العالم العربي بحركة الترجمة بتلقيح الأدب العربي بآثار الفكر والأخيلة الغربية، وكان أول ثمار هذه الحركة تلك المجموعة التي طلع بها أبناء مصر العربية محمد عثمان بك جلال (1869-1898) من مسرحيات فسرعان ما برز إلى الميدان بروائع مصرية عن المسرح الأوروبي، وكذلك نجيب الحداد فكان أثر هذه الحركة بليغا، من حيث أوقفت جمهور المتعلمين من الناطقين بالعربية على ناحية جديدة من الأدب لم يعرفها العرب من قبل، وكان نتيجة من ذلك أن ظهرت بعض المحاولات البدائية لكتابة المسرحية على نمط ما يكتبه الغربيون، وهذه المحاولات احتضنها الكتاب السوريون واللبنانيون الذين وفدوا إلى مصر، وحملوا مشعل التفكير في الأدب والمسرح مثل جورجي زيدان، وفرح أنطوان وسليم النقاش، وأبو خليل القباني وغيرهم. [1]

فتأثير أتى في عدة مجالات وما يهم هو التأثير في المسرح والنص المسرحي سواء من حيث الترجمة أو التأليف أو شكل العرض والصالة المسرحية.

((ظلت جهود فرج أنطوان مؤثرة في مجال الفن المسرحي عقدين من الزمان في مصر، وبدأت معها بذور الرومانسية في القصص والمسرحيات العربية، ونقلها إلى العربية عن الفرنسية ومن أهم هذه الآثار مصر الجديدة 60 مملكة أورشليم، صلاح الدين...وغيرها.)) [2]

ولم يقتصر التأثر على مؤلف مسرحي عربي واحد بل على عدة مؤلفين يميلون لهذا الفن إلا وهو المسرح فها هوعلي باكثير متأثرا بشكسبير فيقول ((مسرحية همام التي ألفتها في الحجاز قد ظهرت فيه تأثري بشكسبير الذي كنت أجتذبه إذ ذاك سواء في العلاج أو في استعمال الشعر المرسل. ولكن هذا الشعر لم يستقبل بالترحيب والاستحسان من قبل المرحوم الأستاذ إبراهيم المازني الذي كتب مقدمة المسرحية أشار فيها بهذه التجربة في الشعر المرسل.)) [3]

[1]– انظر انظر محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي (التاسيس). المرجع نفسه. 76 الى 82

[2]– إسماعيل أدهم، إبراهيم ناجي،: (توفيق الحكيم) المرجع نفسه. ص 15

[3]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. المرجع نفسه. ص 11

ونلاحظ التأثير بالغرب لدى الكاتب العربي متأثرا بالكاتب الإنجليزي شكسبير والذي يعد من رواد الرومانسية القديمة وليس المسرح كالمسرحية بالرغم من أن الكلمتين نستخدمها عادة وكأنها تحملان المعنى نفسه، وذلك لأن المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض، أي النص ذاته.

وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر المسرح شكل فني عام، أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي والمسرحية ويعتقد بعض النقاد أن النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور ، ويقول آخرون كأساس للعرض.

ومن هنا تنطلق ونفرق ما مدى هذا التأثير في المسرح العربي فيشير على الراعي في كتابة المسرح ((مضى صنوع من بعد يضع المسرحيات ويدرب عليها الممثلين ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح، حتى وصل عددها إلى اثنان وثلاثين أغلبها تصوير للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامه وانتقاد لبعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعي في تلك الأيام)) [1]

وفي هذه المسرحيات يسير الأثر الأوروبي والأثر الشعبي جنبا إلى جنب داخل القالب الغربي، وكانت الرومانسية أحد المدارس المتأثر بها، نظرا لإطلاعنا على بنية المسرحية وشكل العرض وذكرنا سابقا قواعد كل مدرسة وهنا يكون تأثير الرومانسية على المسرح العربي، نظرا لتأثرعدد من الكتاب المسرحيين العرب بهذه المدرسه لذا ساختار كاتبا عربيا وهو علي باكثير يمني الأصل له جنسية مصرية واخذ نموذج من أعماله.

6.2.1.2- نبذه عن حياة علي باكثير وأعماله

ولد علي باكثير في 15 من ذي الحجة 1328هـ الموافق لـ 21 ديسمبر 1910 باندونيسيا لأبوين يمنيين، وتوفي في عام 1969، وتربى في كنف والديه وتعلم القرآن الكريم والعربية، فلقد كانت (سورا بايا) مركز التجمع لليمنيين الحضارمة في الجزر الاندونيسية، وكانت لهم فيها مدارسهم ومعاهدهم وصحفهم ومجلاتهم، ولكن حرصا من والده في المهجر أن أرسل علي باكثير إلى موطنه الأصلي في اليمن في مدينة حضرموت لتلقي العلم والمعرفة، ولكي يتربى الولد في وطنه ويتعلم القرآن ويمارس عادات وثقافة بلده ويعتمد على نفسه بعيدا عن والده، فاصطحبه والده إلى اليمن في مدينة سيؤن وهو في سن التاسعة

[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. المرجع نفسه. ص 6

العاشرة من عمره، وفتحت أول مدرسة في سيؤن وسميت هذه المدرسة بمدرسة النهضة العلمية، وانتظم علي باكثير في هذه المدرسة أربع سنوات وختم دراسته بها حوالي 1342هـ وكان فيها من المتقدمين، وكان ينظم دروسه شعرا بحسب ما يفهمه فحفظ القرآن ودرس التجويد، وحفظ من اللغة كثيرا من الأشعار وقال الشعر وخطب الخطب. [1]

بدء اشتغاله بالتأليف المسرحي وهو في سن الثالثة عشر من عمره، وكان جل اهتمامه بالشعر، ولم يدع كتاب من الشعر للأقدمين أو المحدثين ووقع على يديه إلا وقراءه، وكان مثله الأعلى أبو الطيب المتنبي، ومن المحدثين أحمد شوقي، ولكنه لم تتاح له الفرصة على الإطلاع على مسرحياته إلا بعد ما رحل إلى الحجاز أطلع باكثير على مسرحيات شوقي وكان لها أثر في نفسه وكيف يصلح الشعر أن يكون ذا مجال واسع في الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتيه قاتله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث. [2]

كان علي باكثير ممتلئا بالثورة ضد المستعمر البريطاني نظرا لما كان يعانية بلده من التخلف عن ركوب الحضارة والتأخير في كل ميادين الحياة، فقام بالسخط على الأوضاع الاجتماعية بقصائد شعرية حسب المناسبات.

((فكتب الشعر بطريقته الحديثة الذي يعوضه على موت زوجته وأوضاع بلاده كان لها أثر في نفسه من الأحاسيس والمشاعر المتصلة بالأمرين فكتب أول مسرحية أسماها (همام أو في عاصمة الأحقاف) حيث كان يقضي فترة الصيف بين طائفة من أدباء الحجاز.)) [3]

سافر باكثير إلى مصر سنة 1932م والتحق بجامعة فواد الأول (جامعة القاهرة حاليا) حيث حصل على ليسانس من الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1359هـ-1939م ترجم مسرحية (روميو جوليت) لشكسبير أثناء دراسته الجامعية بالشعر المرسل، وبعدها بعامين ألف مسرحية (إخناتون ونفرنيني) بالشعر الحر ليكون بذلك رائد هذا النوع من النظم في الأدب العربي، تزوج في مصر وحصل على الجنسية

---

[1]- انظر محمد أبو بكر حميد: صفحات مجهولة من حياة علي أحمد باكثير. موقع المقالات، 2002/03/19م **articles**.islamweb.net/media/index.php?

[2]- انظرعلي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. المرجع نفسه. ص 7

[3]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية. المرجع السابق. ص 7، 8

المصرية، وكان له صلة برجال الفكر والأدب أمثال العقاد وتوفيق الحكيم والمازني، ومحب الدين الخطيب، ونجيب محفوظ، وصالح جودة، وغيرهم.

تنوع إنتاج باكثير الأدبي بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية ومن أشهر أعماله الروائية (وإسلاماه والثأر الأحمر) ومن أشهر أعماله المسرحية (سر الحاكم بأمر الله وشهرزاد) (ترجمت إلى الفرنسية) و(مأساة أوديب) ترجمت إلى الإنجليزية، وكذلك مسرحية (قصر الهودج) كما كتب علي باكثير العديد من المسرحيات السياسية والتاريخية ذات الفصل الواحد، وكان ينشرها في الصحف والمجلات السائدة آنذاك حصل على عدد من الجوائز وقد شارك نجيب محفوظ جائزة الدولة التقديرية الأولى مناصفة، وكان الموسم المسرحي في مصر يفتتح سنويا بمسرحيته (مسمار جحا) التي تنبأ فيها باحتلال فلسطين.

توفي علي باكثير في مصر في غرة رمضان الموافق 10 نوفمبر 1969م أثر أزمة قلبية حادة، تاركا لنا إنتاجا أدبيا حيث ألف أكثر من ستين قصة ورواية ومسرحية شعرية ونثرية تناولت التراجيديا والكوميديا.

7.2.1.2- مظاهر الرومانسية في مسرحية قصر الهودج لعلي باكثير

مسرحية قصر الهودج غنائية تاريخية تتحدث عن شهامة الأمراء من خلال قصة حب كتلك التي شاع ذكرها بين أعراب البادية، كقصة ليلى والمجنون، وليلى وقيس، وعفراء وعروة، وسواها من حكايات الإعراب عامة، وبني عذره خاصة، أما قصر الهودج فهي قصة حب سلمى وابن عمها ابن مياح. [1]

فسلمى وابن مياح تبادلا الحب قبل أن يجمعهما عش الزوجية، وشاءت الأقدار أن يلتقي الخليفة سلمى، فهام بحبها، حسب العادة- فقد أسره جمالها وصبته ملاحتها فلم يعد يطيق نوما ولا يهتدي إلى راحة ولن يعرف للحياة طعما إلا إذا ظفر بها، فتنكر الخليفة- كتلك الحكايات الشعبية، وذهب إلى بيت الشيخ عمار بن سعد والد سلمى على طريق الصحراء الصعيد في مصر، وبيت الشيخ عمار عبادة عن

[1]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. المرجع نفسه. ص 18

خيمة من خيام البدو، فيها مقاعد خشبية مفروشة بالوبر، وجاء الخليفة متنكرا زاعما أنه ساعي الخليفة، وجاء يخطب سلمى من أبيها، ويكون حوار بين سلمى وبن عمها، حول طلب الخليفة يد سلمى، ويحتج الوالد المسكين على ما كاد يتفق العاشقان عليه للهروب، لأنها لم تفكر بما قد يصيبه من حاكم مصر، فيبدي بن مياح ندمه، ثم يهيم على وجهه في الصحراء دون أن يودع الحبيبة الغالية، بعدما عرف أن ذلك الساعي لم يكن سوى الخليفة نفسه، الذي عرض نفسه للإهانة، عندما لطمته سلمى بكفها الرخصة، وكاد يبطش به أبوها الذي رآه يتغزل بها ويطلبها لنفسه، وهو لا يعلم أنه يكلم الخليفة بطلبة بزواج من البدوية.

((أتي ابن مياح ليودع ابنة العم الحبيبة، إذ لا يجوز له أن يهيم على وجهه في الصحراء، ونما وداع، وأخذ شيء من الذكرى، وترتاع سلمى ومعها وصيفتها التي تنسحب إلى الشرفة، تاركة الحبيبين يتناجيان، ويظهر الخليفة فجأة أمام ليلى (الوصيفة) فترتاع لرؤيته، فيشيد لها أن تسكت وتبقى في مكانها وإلا فسيقتلها.)) [1]

فيسمع الخليفة نجاوي العاشقين ويرى من فرجة الباب ما يجري بينهما، فبعد أن أعطته مبلغا من المال ورفضه ابن عمها فتأتي بخمار أسود قديم فيأخذ ويقبله، فيدخل الملك ويأمر بسجنه في القصر وجلست سلمى في القصر، وبعد خمسة شهور يأتي والدها لزيارتها فذا هو يراها شاحبة فيسألها عما بها، فلا تستطيع الإفضاء بما في نفسها وتنخرط في البكاء، فيسأل الشيخ عمار الخليفة إذ كانت سلمى قد أساءت له فيؤدبها، فيحكي له الخليفة عن زيارة بن مياح لها في جوف الليل، فيثوب الأب ويطلب من الخليفة لكي يذبح بن مياح ويذبح سلمى، ولكن الخليفة يأمره برجوع إلى مجلسه، فلا يجوز أن يقتل جار الخليفة، ويقول الخليفة أنه طلق سلمى منذ تلك الليلة التي دخل فيها بن مياح ويدفع عشرين ألف صرفه لها وتعود سلمى إلى البادية مع زوجها بن مياح. [2]

يقول علي باكثير في كتابة المسرحية ((لقد حرصت على أن أجعل من مسرحية (قصر الهودج) التي نظمتها موسيقيا ما أمكن لتكون صالحة للتلحين والغناء، ولم أتقيد فيها ببحر وأحد، بل استعملت مختلف البحور حسبما يقتضي المقام، مراعيا في ذلك مطابقتها لحالات التعبير المختلفة متحاشيا لاطراد

---

[1]– علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. المرجع السابق. ص 19

[2]– انظرعلي أحمد باكثير: المرجع السابق. ص 20

البحر الواحد والقافية الواحدة ما أمكن حتى لا تكون المسرحية مجموعة من القصائد مضمن بعضها إلى بعض، كما حرصت على التنويع في القوافي ليكون ذلك أبلغ من التنغيم.)) [1]

ونلاحظ نماذج من الحوار عندما يأتي الخليفة متنكرا بزي رسول ليخطبها للخليفة فتخاطبه بلطف معتذرة بارتباطها بابن عمها إبن مياح، ولم يستطيع إقناعها بقبول الخليفة أنقلب يغازلها لنفسه بحسبانه رسول الخليفة.

القادم: عِشْتِ يَا سَلمَى طَلَيْقَة لَسْتِ لِلْمُدْنِ صَدِيْقَة

لا تُحِبّينَ مَفَانِيَها ولا الدُّورَ الأَنِيقَة

سلمى: لَطَفَ اللهُ بِحَالِك قَدْ فَهِمَتَ الآنَ قَصْدي

القادم: كَيفَ لا أَفْهَمُ ذَلِكْ وَالَّذيْ عِنْدَكَ عِنْدي

أَنَا مِنْ رَأيكِ يَا سَلْمَى وَمَيْلي مَيْلُكِ

آهْ لَوْ تَسْمَحُ لِيْ الأيامُ يَا سَلْمَى بِنَيلِكِ

أَنتِ ليْ لَسْتِ لِغَيرِيْ وَأنَا لَسْتُ لِغَيرِكِ

إِنَّ ليْ قَلبَاً كَقَلبِكِ

سلمى: عَجَباً: .....هَلْ أنتَ مَجْنُونٌ؟

القادم: نَعَم يَا نُورَ عَيني أنا مَجْنُونٌ بِحُبِّكْ [2]

نَعَم يَا نُورَ عَيني والوَرْد بِخَدِّكْ

قَسَماً بالدُّرِّ فيْ ثَغْ رِكْ حَنَانَيْكِ بِعَبْدِكْ

إِنَّنِيْ عَبْدُكِ يَا سَلْمَى

سلمى: (غاضبة) حَسْبُكَ أَخْرَسْ قَطَعَ اللهُ لِسَانَك

---

[1]– علي أحمد باكثير. فن المسرحية. المرجع السابق. ص 18

[2]– علي أحمد باكثير: مسرحية قصر الهودج. د ط. مصر: (مكتبة مصر، دار مصر للطباعة والنشر: د ت.) ص 25

القادم: يا حياتي حَفِظَ اللهُ زَمَانَكِ [1]

أَتَسُبِّينَ لِسَانَاً يَتَغَنَّى بِعَبِيْرِكْ وَجَمَالِك وَشُعَاعِكْ

سلمى: بَلْ لِسَاناً كَاذِباً خُنْتَ بِهِ عَهْ دَ أَمِيْرِكَ بِاحْتِيَالِكَ وَخِدَاعِكْ

القادم: المَلِيْكُ انْسِيْهِ لا تَجْرُبَةً يَا سَلْمَى بِبَالِكِ أَوْ خَيَالِكْ

أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ يَا سَلْمَى وَأَوْلَى بِجَمَالِكْ وَدَلالِكْ

سلمى: آهَ لَوْ يَسْمَعُ مَا قُلتَ المَلِكْ لَمَحَاكَ السَّيْفُ مِنْ هَذَا الوُجُودْ

القادم: كَيفَ يَمْحُوْ صِبَا هَامَ بِكِ حُبُّكِ الخَالِدُ أَوْلاهُ الخُلُودْ

سلمى: سَيْفُ مَوْلانَا الخَلِيْفَة سَعْيَاً فِيْكَ غداً مِنْ جُنُونِكْ

القادم: لَيْسَ بيْ لِلْقَتْلِ خِيْفَة فَلَقَدْ ذُقْتَ الرَّدَى مِنْ عُيُونِكْ. [2]

ولا ريب إن الموضوع لـه دخل في اختيار لغة المسرحية فلا مجال للغة الشعرية مثلا في الموضوعات الاجتماعية والسياسية وإنما مجالها في الموضوعات التي تعالج المشكلات الكبرى في الوجود الإنساني التي تتجاوز حدود الواقع المادي والنفس وتتطلع إلى سراديب اللاشعور. [3]

تنقسم المسرحية إلى ثلاثة فصول الأول تجرى أحداثه من خيمة لوالد سلمى الشيخ عمار بن سعد، وهي عبارة عن خيمة من خيام البدو.

أما الفصل الثاني: والذي تجرى أحداثه في جزيرة الفسطاط (الروضة) بقصر الهودج الذي بناه الخليفة لزوجته وحبيبته البدوية، ومن حوله ضربت الخيام العربية كأنها حي من أحياء البادية.

أما الفصل الثالث: تجرى أحداثه في قصر الهودج نفسه، وتجري الأحداث بعد خمسة شهور على سجن بن مياح.

[1]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية. مسرحية قصر الهودج. المصدر نفسه. ص 19

[2]– انظرعلي أحمد باكثير، مسرحية قصر الهودج. المصدر نفسه. ص 26 – 27

[3]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية. المرجع نفسه. ص 21

فنستنتج أن الكاتب ينتمي إلى المدرسة الرومانتيكية أي (الرومانسية) وتنطبق على النص قواعد الرومانسية من حيث الزمان والمكان الذي يتقيد بوحدة الزمان والمكان والفعل فموضوع المسرحية أنه الحب الذي يمتلك القلوب للعاشقين فيضحون بكل شيء في سبيل الحبيب، فابن مياح يخاطر بنفسه من أجل نظرة وداع لحبيبته، وسلمى تضحى بالمال والجاه والعيش الرغيد في قصر أسطوري من أجل ابن عمها وحبيبها ابن مياح.

فإن النص يندرج ضمن هذه القواعد المذكورة لهذه المدرسة تصيدر عليها العاطفة وتحرك الحوار والصراع بين الشخصيات حتى يصل إلى ذروته بطريقة جميلة ولغة شعرية بسيطة غنائية والتي تتوفر فيها صفتان لا غنى للمسرحيات الغنائية عنها وهي: -

1- تطويع لغتها بحيث يفهمها الجمهور العادي بدون صعوبة مع احتفاظها بالإشراق والروعة الشعرية.

2- اختيار الأوزان والقوافي الملائمة لمواقف الرواية المختلفة، والعمل على أن تغلب عليها الموسيقى اللفظية والمعنوية التي تساعد الملحن على بلوغ الغاية في تلحينها. [1]

إذا عدنا إلى المسرحية وتأملنا في اللغة فنجد أن المؤلف قد تمكن من تطويع اللغة، بحيث يفهمها الجمهور العادي، وتحقيق هذا الشرط ليس سهلا في مسرحية شعرية تاريخية، فأكثر الذين كتبوا المسرحية الشعرية التاريخية أو النثرية خانهم الحظ أو التوفيق في تطويع اللغة، ومع هذا التطويع بقى أسلوبه شاعريا مشرقا، حافظ فيه على المستوى الذي استقر له في مسرحياته الشعرية الأخرى كما في (شادية الإسلام) و(إخناتون ونفر تيتي).

لون الشاعر أوزانه وقوافيه فلم يقف ضمن إطار الوزن الشعري الواحد والقافية الواحدة، بل بلغ هذا التنوع في البيتين أو الثلاثة في حوار الشخصية الواحدة، ليحقق الشرط الثاني في اختيار الأوزان والقوافي الملائمة لمواقف الرواية المختلفة، وهذا نوع من الموقف في هذا البيت.

عمار: أَتَنْوِيَانِ الرَّحِيْلْ؟ وَيْحَكُمَا

سلمى: (مضطربة) لا يَا أَبِيْ

---

[1]- علي أحمد باكثير: مسرحية قصر الهودج. المصدر نفسه. ص 20 - 21

عمار : قَدْ سَمِعْتُ قَوْلَكُمَا

فَكَّرْتُمَا فِيْ صَفَا عَيْشِكُمَا فَفَكِّرَا فيْ حَيَاةِ شَيْخِكُمَا [1]

)) إن أسمى غرض أخلاقي يرمي إليه الكاتب باكثير في أكثر أنواع المسرحية رقيا هو تعليم القلب الإنساني، عن طريق ما يميل إليه وما ينفر منه، حقيقة نفسه، ومقدار حكمه الإنسان وعدله وإخلاصه وتسامحه ولطفه، يتوقف على مقدار علمه)) [2]

وفي حوار بين الخليفة المتنكر في صورة الساعي لخطوبة الفتاة للخليفة نقرأ هذا الحوار.

عمار : مَا تَقُولْ ؟

القادم: لا ولَكِنِّيْ رَسُولْ

عمار : رَسُولٌ إِليّ ؟

القادم: نَعَمْ

عمار : مَرْحَبَاً بِكْ، خَيْرٌ أَتَى بِكْ، مَنْ أَرْسَلَكْ؟

القادم: مَلِيْكُ البِلادْ

عمار : يَعِيشُ الخَلِيْفَةْ

القادم: قَدْ قَالَ لِيْ

عمار : مَا الَّذيْ قَالَ لَكْ؟

القادم: بِشَأنِ فَتَاتِكَ سَلْمَى فَهَلْ..... أَصَرَّتْ عَلَى رَفْضِهَا لِلْخَلِيفَة

القادم: أَيَأمُرُهَا بِالرِّضَا فَتُطِيْعْ ؟ [3]

القادم: لا بَلْ لِتَرْضَا بِهِ دُوْنَ خِيْفَهْ فَأَرْسَلَنيْ رَاجِيَاً بِأَنْ أَفُوزْ

---

[1]- علي أحمد باكثير: مسرحية قصر الهودج. المصدر نفسه. ص 11

[2]- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914م. المصدر نفسه. ص 401

[3]- علي أحمد باكثير: مسرحية قصر الهودج. المصدر نفسه. ص 17، 18

بِمَا عَجِزَ المَرْسُولُ الأَوَّلْ... الخ

وهكذا يستمر الحوار مفتتا للأبيات التي نسجها على الطريقة العمودية، مع أن باكثير رائد شعر التفعيلة، كان بإمكانه أن ينسجها على نوال الشعر الحر شعر التفعيلة الذي سيق له أن ترجم وقدم مسرحية (روميو وجولييت) في ترجمته عن الإنجليزية شكسبير. [1]

فقد نجح علي باكثير في رسم المعالم الجسدية للشخصيات بينما نجح في تصوير بعديها النفساني والاجتماعي، كما نجح في أبرز الصراع بأنواعه بين الشخصيات المتضادة بين الشيخ عمار وسلمى وابن مياح من جهة، وبين رسول الخليفة من جهة أخرى، ثم بين سلمى الزوجة وابن مياح العاشق الولهان، ثم بين العاشقين من جهة وبين الخليفة من جهة، ثم بين سلمى وابن مياح من جهة أخرى، فقد تعددت جهات الصراع في هذه المسرحية الشعرية الغنائية.

انطلق باكثير من مبادئ إسلامية ركز على القيم الأخلاقية وسياسية كانت أو اجتماعية أو تاريخية، لأنه يهدف إلى تربية الناس عليها، وإذا ذكر بعض السلبيات، فمن أجل إبراز تلك القيم الاجتماعية، باكثير في مسرحيته هذه لم يغرس ذوقا ولم يرع شخصية ترتكب منكرا، بل أكد على معاني الحب الطاهر العفيف والمشاعر النظيفة، وعلى قيم الحق والعدل والمروءة والشهامة والإنصاف وهي كلها قيم عربية إسلامية، انبثقت منها عادات وتقاليد سادت أهل الحضر والقرى، في البيئات الإسلامية، سواء أكانت في قلب القصور أم في قالب الصحراء.

[1]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية. المصدر نفسه. ص ا

الفصل الثاني:

المدرسة الواقعية والرمزية وأثرها على المسرح العربي

1.2.2- المدرسة الواقعية وتأثيرها في المسرح العربي

لم يكن من المنتظر أن تنحسر تلك الموجة الرومانسية الهائلة التي اجتاحت الأدب الفرنسي على يد فكتور هوجو، وبتلك السرعة لتحل محلها موجة عاتية من المذهب أو المدرسة الواقعية على أيدي (استندال، وبلزاك، وفلوبير) وغيرهم.

فالواقعية مذهب في الأدب والفن يشير إلى محاولة الأديب أو الفنان تصوير الحياة كما هي عليه في الواقع، وتكن المهمة الرئيسية للفنان في نظر الفنان الواقعي، في وصف كل ما يلاحظه بحواسه، بدقة وصدق شديدين، من غير إهمال لما هو قبيح أو مؤلم ومن غير اطراح للرمزية.

1.1.2.2- تعريف الواقعية:

تعددت التعريفات التي قدمت من قبل النقاد ودارسي المسرح عن تعريف الواقعية كإتجاه مسرحي، إلا أن كل هذه التعريفات بالرغم من تعددها اتفقت في تعريفها حول مضمون واحد، فالبعض يقول إن الواقعية كمذهب أدبي أو لفظ كلمة ليست جديدة، أي أنها كانت موجودة قبل أن يكون لها أنصار وخصوم، فالإنسان منذ أن بدأ يعبر عن وجدانه، إنما كان يتناول واقعه وواقع من حوله من الناس والأشياء، وبعد أن تخلى الأدب عن تصوير واقع الحياة سادت الكلاسيكية ثم الرومانسية.

وفريق آخر يرى أن الواقعية مذهب موضوعي غير ذاتي، يدعوا إلى تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يكونها الأديب أو الكاتب بأحاسيسه وعواطفه الخاصة، متطلعا إلى استيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد أو الشخصية من معالم خاصة وتفاصيل وافية، مع التزام نزيه لموقف الحياة أمام الحياة والأحياء، وقد ركز هذا المذهب جل اهتمامه على وصف المجتمع الإنساني وإبرازه على حقيقته في أمان وصدق، وفي بعد الهوى الشخصي، فهو يضع التحليل موضع التخيل، ويحل المنظور محل الموهم، ويعلى الواقع المحسوس والطبيعة الظاهرة على سبحات الخيال وجذب العاطفة والوجدان. [1]

وفي فريق ثالث يقول أن الواقعية لا تعني بأي حال من الأحوال النماذج الأدبية القديمة حتى تصبح مرادفا للكلاسيكية، فالواقعية بدأت بتقليد الواقع وتقديم صورة فوتوغرافية له، فالأديب الواقعي التقليدي لا بد

[1]- انظرجورج لوكاش: بلزاك والواقعية الفرنسية. ترجمة محمد علي اليوسفي. ط 1. (المؤسسة العربية للناشرين: 1985م.) ص 17- 18

أن يستقي مضمونه من الواقع المعاش بصرف النظر عن إحساسه الشخصي تجاه هذا المضمون، لأن مهمته تتركز في تقديمه إلى القارئ وفي موضوعية وحيادية كاملتين. [1]

أن عظمة التصوير الفني عند بلزاك، كما يقول (ماركس) ((على الرغم من الفهم العميق للوضع الفعلي أي وضع الرأسمالي في فرنسا، ولقد بينا ذلك العمق الذي يرسم له بلزاك السمات النوعية للفرقاء الثلاثة المتصارعين وذلك العمق الذي يكشف به خاصيات تطوير كل طبقة منذ ثورة 1789.)) [2]

تمثل الواقعية الجانب الواقعي من المجتمع ومن الحياة، فهي ترى أن الحياة كلها شر ووبال وأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كان ماكرا أو مخادعا.

ومنة هذه التعريفات نرى مما سبق هو ليس كل ما قيل عن تعريف الواقعية، إن الواقعية إتجاه فكري وفني يهدف إلى دراسة أحوال عن طريق كشف حقيقة وزيف ما حوله، ولكي يتحقق هذا لا بد وأن يراعي المؤلف المسرحي ويستقي حوادث مسرحياته من الحياة وأن يقلل من الذروات والمفاجآت والحيل الدرامية، وإنما يهتم بتصوير أحوال وسلوك الإنسان كفرد ينتمي إلى الطبقات الاجتماعية البسيطة، وهو في هذا يتخلى على المناجاة الفردية والخطب الانفعالية والأحاديث الجانبية، ويساعد المخرج على تحقيق هذا بأن يختار وينتقي المنظر المسرحي ولا ينقل الطبيعة نقلا حرفيا، لكي يدرك الممثلون كل هذه الأبعاد مما يجعل أدائهم بعيدا عن التقليد أو النسخ ومن ثم التشويه.

2.1.2.2- نشأة الواقعية:

من المعروف أن الدراما الحديثة هي مرحلة أساسية يعتمد دارسي المسرح عليها في تقسيم الدراما في أوروبا من كلاسيكية قديمة وحديثة إلى الدراما الحديثة في القرن الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين، إن التيارات الفكرية الحديثة من الكلاسيكية والرومانسية والواقعية امتزجت جميعا في ذلك الإنتاج، وحتى في إنتاج الكاتب المسرحي الواحد، وإن كانت الغلبة للتيار الواقعي في نهاية القرن التاسع عشر، فالثورة على الواقعية في بداية القرن العشرين.

---

[1]- انظر دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 143

[2]- جورج لوكاش: بلزاك والواقعية الفرنسية. ترجمة محمد علي اليوسفي: المرجع نفسه. ص 57

((شهد القرن التاسع عشر تناحرا بين الرومانسية والواقعية التي سادت أخيرا، فالأولى مهدت للثانية لأنها كانت تناهض التقاليد والأعراف السائدة، وتدعو إلى التحرر من القيود الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فسادت الثانية عن طريق الكوميديا التي تحاول إظهار الناس كما هم، بل كما يجب أن يكونوا، ذلك أّن ريح المذهب الرومانسي في فرنسا وفي كثير من أمم (أوروبا، أمريكا) قد ضعفت واشتاق الناس إلى أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية.)) [1]

وبالفعل استجاب الكتاب العظماء أمثال *(استندال **وبلزاك، *** فلوبير) في فرنسا وغيرهم، ففي الأدب يمكن اعتبار بلزاك أهم الكتاب الواقعيين واقلهم رومانسية، فقد كتب ودرس المجتمع دراسة منظمة شاملة، كشف فساد النظم الاجتماعية القائمة، ثم كتب ****(هوجو) عن الواقعية وعن المجتمع الجديد، وتبعها *****(إميل زولا) الذي كانت أعماله روائية مسرحية، فمسرحية (تيرز لا كان) تعتبر نقطة تحول في تاريخ المسرح، فهي بداية اتجاه جديد في الدراما لأنها تحوي أغلب سمات الدراما الحديثة. [1]

---

[1]– أحمد صقر: مقرر تاريخ الدراما الحديثة والمعاصرة، تاريخ المسرح الأوروبي والأمريكي. (الحوار المتدمدن. 13–4–2012). www.m.ahewar.org/s.asp'

* استندال، يعد من أوائل مؤسسين المذهب الواقعي في القصة الفرنسية وهو بلا شك الكاتب القصاص البارع (هنري بايل) الذي عرف في عالم الكتابة باسم استندال والتي حفلت حياتة بضرب من الشجاعة والمجد، فشهد كثيرا من معارك نابليون ولاسيما معركة (مارنجو، وينا) كما حضر نكبة الجيش الفرنسي في موسكو. ومن أشهر أعمالة القصصية (الأحمر والأسود) انظر دريني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 1999، ص143

** بلزاك من أشهر الكتاب القصة والمسرحية الواقعية في فرنسا تأثر أول نشأتة بالمذهب الرومانسي، لكنة أفاق فجاة على هاتف الخلود الذي أوحى الية بفكرة سلسلة طويلة سماها (الملهاة الإنسانية) والتي استوعب فيها الحياة الفرنسية في مختلف أوضاعها، ولم يترك شيا من الناس أو الجماعات إلا ووصفها وصفا دقيقا، ملونا صوره الواقعية في هذه المحات، مما جعله حقا من موسسين الواقعية ومرسي دعائمها. انظر دريني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 1999، ص143

*** فلوبير اسمه جوستاف فلوبير، يعد من منشئ أروع قصة في الأدب الواقعي كله، وهي قصة (مدام بوفاري) وهي قصة للحياة الريفية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر، وصفا الطبقة البرجوازية التي نشأ فيها. انظر دريني خشبة، اشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 1999، ص 144

**** فيكتور هوجو سبق التعريف به

***** اميل زولا: (ولد في ابريل 1840 وتوفى في 29سبتمبر 1902 عن عمر 62 عاما) هو أديب وروائي فرنسي من المع النجوم التي تالقت في سماء الأدب الادب العالمي في القرن التاسع عشر، ثم اصبح بعد ذلك رائد المذهب الطبيعي، جاهد في نشر أفكاره على وجوب قيام الرواية على التفكير العلمي والوصف الدقيق للمجتمع، وكان من المتحمسين في

ويقول عوني كرومي في كتابه الخطاب المسرحي " أن عوامل عديدة تلعب دورا في تغيير مسار المسرح وشكله وطبيعته، بل وحتى وظيفته، وقد يتجاهلها المرء ولكنها تظل عوامل حاسمة ومهمة في العمل المسرحي، مثل المؤسسة المسرحية، فرق الإنتاج، التسويق، الرقابة، المكان، الزمان، الحالة أو الموقف وغير ذلك، فحساب قيمة العمل الفني المسرحي الثقافي والحضاري والإنساني تتحدد من خلال تكامل عناصره وفائدة الإجتماعية والجمالية " [2]

إذا فالواقعية كانت الطابع الدرامي السائد في القرن التاسع عشر، والواقعية هنا ليست المقصودة بمذهبها الكلاسيكي والرومانسي، بل هي اتجاه فكري استمد مادته من الواقع المعاش، وهذا يعني أنها خلصت الدراما من أرضيتها القديمة وأبعدتها عن الطنطنة اللغوية، وجعلت لغتها شعبية، تعبر عن أهداف الشعب وتطلعاته وآلامه، فهبطت الدراما الحديثة والقياصرة وانصاف الآلهة إلى عالم الأفراد والأشخاص والواقعيين الذين يعيشون على الأرض.

((فظهر الإنسان كحيوان أجتماعي بدلا من نصف إله حقق فيها الفرد حريته ومصيره، وبحث عن حقه في الأختيار من التراث الأخلاقي والروحي المتوارث، والواقعية هنا تظهر الإنسان وهو يعاني من القلق والتمزق النفسي والمشكلات الذاتية كافة.)) [3]

ويعزى إزدياد رواج الواقعية باعتبارها أسلوبا، لا إلى كونها مجرد رد فعل على المعالم الجميلة للفن العاطفي (الرومانسي) فقط بل يعود أساسا لعاملين: -

الأول: هو تطور العلم الحديث بتأكيده على كتابة التقارير العلمية المفضلة، أما العامل الثاني فهو الرغبة الجامحة لدى الكتاب والارتقاء لفهم المشاكل الاجتماعية من منظور أكثر واقعية، وحضت الواقعية في الأدب الإنجليزي بالاهتمام لأول مرة في القرن الثامن عشر، على وجه الخصوص في أعمال (دانيال

للاصلاح الاجتماعي. من أعماله (أبناء روجون مكار سلسلة مكونة من 20 رواية) منها (الحانة، نانا، حياة عائلية، الاية الفنية، من الجذور، رواية الأرض) انظر ادوارد مانية (1868) اميل زولا. المعرفة.
www. Marefa. org /index.php

[1]– انظر دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 141-142.

[2]– عوني كرومي: الخطاب المسرحي دراسات في المسرح والجمهور والضحك. الامارات: (دائرة الثقافة والإعلام الشارقة: 1435هـ/2004م.) ص 16

[3]– شيماء: (المدرسة الواقعية) الأحد 16 مارس- 08.13 تاريخ الدخول 12/3/ 2014 http: //abir school.Forum.05.05

ديفو) أما في القرن التاسع عشر فقد أصبحت الواقعية فيه أكثر أهمية، بدأ ذلك واضحا في أعمال أدبية من خلال أعمال كل من (جين أوستن، وجورج إليوت، وتوماس هاردي، وجورج مور، وليم ميكبيس تاكاري، وأنطوني ترولوب) ومن كتاب الواقعية الأوروبيون البارزين في القرن التاسع عشر مثل (نورية دو بلزاك، وجوستاف فلوبير، واستندال) في فرنسا، و(تولستوي، وإيفان تورجنيف) في روسيا وغيرهم.

فالواقعية كأتجاه فكري وفني تنوعت وأخذت أتجاهين هما:

أ- الواقعية النقدية ب- الواقعية الاشتراكية

أ- **الواقعية النقدية:** ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر وسارت موازية للمدرسة الرومانسية، وهي اتجاه تميل إلى التشاؤم، لأن الشر بالنسبة لها عنصر أساسي في النفس الإنسانية ((استهدفت الواقعية النقدية وضع الثقافة والفن على مستوى واحد مشترك، وفي استعمال للنضرة التاريخية العلمية وتقريبها قدر الإمكان إلى وعي الفرد والمواطن، وهي واقعية سرعان ما انتشرت بعد انبثاقها في بلدان كثيرة في العالم الأوروبي مثل فرنسا وانجلترا وروسيا وألمانيا وغيرها.)) [1]

كما ترى الواقعية النقدية أن كل مهمتها تتركز في الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية، أما تغييرها أو تحطيمها أو إصلاحها فليس من اختصاصها، لأن الفنان ليس مصلحا اجتماعيا يبحث عن إجابات وحلول لمشاكل المجتمع، ولكنه يكتفي بإلقاء الأسئلة التي تكشف الواقع وتعريته مهما كانت الحقيقة قاسية ومؤلمة وهو لا يستند مضامينه من حياة طبقة اجتماعية معينة، بل ينظر إلى المجتمع ككل مثل اعمال (فلوبير/ بلزاك/ ستندال). [2]

ب- **الواقعية الاشتراكية:** اختلفت الآراء حول نشأة هذا المذهب أو المدرسة وذلك باستخدام هذا المصطلح لأول مرة كان في الإتحاد السوفيتي، وهنا لا نجد اختلاف عن مكان نشأته في عام 1932 ليعبر عن حركة احتجاج جديدة ظهرت ضد الإنتاج المسرحي التقليدي الذي كان يقدمه الفنانون، وصاحب رأي يقول إن نشأة هذا المصطلح أمر مؤكد ويعتقد أن مصدره هو (لينين) الذي أشار إليه في

[1]- كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. المرجع نفسه. ص 171- 172

[2]- انظردريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 143 - 144

كلماته وأن كان البعض يقول أن (ستالين) هو أول من أطلق هذا اللفظ، على العموم فإن (مكسيم جوركي) هو أول من صاغ هذا المصطلح مقابل للواقعية النقدية.

((تعد الواقعية الاشتراكية هي المرحلة الثالثة لظهور الواقعية في شكل خاص، بعد مرحلة الواقعية البدائية والواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية أدبا أو فنا تشكيليا أو مسرحا أو فن شريط أو موسيقى تستهدف معرفة الواقع بالمجهر أو العين المكبرة، كما تضع في أول اعتباراتها الارتفاع بمستوى وعي الإنسان.)) [1]

وهي أذن الحالة التي تعتمد على صدق التعبير الفني تعبيرا يشمل الطبقة والمجتمع والعصر ودون قيد أو شرط، حيث تتعرض لتغيرات المجتمع وتطوراته وانتقال طبقاته من مستوى إلى آخر، أو سقوط طبقات رأسمالية أو برجوازية أو مولود طبقات جديدة كطبقة العمال أو طبقة الفلاحين- وهي كتيار عقلاني واقعي، ترى أنه بدون معرفة وبحث كل هذه القضايا بعناصرها كاملة ووسط أبعادها الاجتماعية، فإنه من الصعوبة يمكن وضع اليد في مكونات التكوين الأدبي أو الفني الملائم للشعب وللناس وللمجتمع وللدولة وللإنسانية عامة.

((تعد الواقعية الاشتراكية واحدة من التيارات الأدبية والفنية الحديثة في بدايات القرن العشرين، وقد خرجت متأثرة بالضرورة بالفلسفة الاشتراكية التي نادت بتغيير الواقع وعدم السكوت عليه، وعلى ذلك فهي لا تكتفي بالتعبير الفني أو الأدبي وحده وإنما هي تدعو إلى حركة التغيير في أساسيات المجتمع ونظمه وعاداته.)) [2]

دعت هذه النظرية كثيرا من الأدباء والفنانين إلى اعتناق أفكار كل من الفرنسي (لويس أراجون 1897م) الدنمركي (أندرسون تكسو 1869-1954م) والبرازيلي (يورج أمادو 1912م) التركي (ناظم حكمت1901-1963م) والألماني (برتولت برخت 1898-1956م) هذا بالإضافة إلى كتاب روس أمثال

[1]- كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. المرجع نفسه. ص 549

[2]- كمال عيد: المرجع نفسه. ص 450، 151

(مكسيم جوركي 1868-1936م)، (ألكسندروفتش فاجيف1901-1956م) (فلاجيمير وفتش مايا كوفسكي 1893-1930م) والكاتب الروائي (ميخائيل ألكسندر وفتش شولوخوف 1905م) وغيرهم. [1]

ولن يتسع المجال للدراسة لتحليل أعمال كبار الكتاب الواقعيين خاصة بعد أن زاد عددهم نتيجة إقبال كثير من كتاب الدراما في كل قارة حتى وصل انتشارها إلى الصين واليابان، لكننا سنحول، قدر جهدنا أن نختار من بينهم من مثلون حقبات معينة لها دلالتها أو تأثيرها في تيار المسرح الواقعي، ونأخذ إلى جانب هذا العمل أحد المخرجين العالميين الروسي (كونستنتين ستانيسلا فسكي Constantin Stanislavski -1863-1938م) الشخصية العظيمة المؤسسة في المسرح الروسي بل في مسرح العالم الغربي عموما مقارنة برواد جميعا.

التقاء استانسلافسكي وفلاديمير إيفانوفيتش نمير وفيتش دانتشنكو (1858-1943م) بعد لقاء بينهما 18 ساعة اتفاقية على إقامة مسرح واقعي جديد ويعد من أوائل المخرجين الروسيين الواقعيين، فبينما عمل الأول ممثلا ثم مخرجا مسرحيا، نجد الثاني كاتبا دراميا وناقدا مسرحيا.

((وهو ما ساعد كلا منهما على التصوير الجديد لمهنة الإخراج المسرحي المتسم بالواقعية التي اختارها أسلوبا فنيا جديدا في المسرح الواقعي.)) [2]

وقد حقق جهودهم معا في أنشاء (مسرح الفن) بمسكو، و(استديو الممثلين) لإعدادهم الأعداد السليم المناسب لوجهة النظر المشتركة، أسوة بما كان يقوم به، أندريا أنطوان الفرنسي في باريس بفرنسا، والألماني أوتو براهم (1856-1912م) في برلين بألمانيا.

وقد تم اختيار مسرحيات مناسبة لتطوير الإخراج الواقعي من روائع أعمال الكتاب المسرحيين (هاوبتمان، شكسبير، تشيكوف، جولدون) حتى أصبح مسرح الفن المكان الدائم لدراسات تشيكوف حيث قدمت على خشبة دراماته الطويلة (إيفانون، الخال فانيا، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز) لقي ستانسلا فسكي ظلا أطول من الظلال التي القوها، كان عظيما عظمة منجزاته مخرجا وممثلا، غير أن أكثر

---

[1]- انظر كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. المرجع نفسه. ص 550

[2]- جيمز رووز أفنز: المسرح التجريبي من ستانيسلا فسكي إلى بيتر بروك. ترجمة أنعام نجم جابر: ط 1. العراق: (دار المأمون للترجمة والنشر: د. ت) ص 12

إسهاماته أهمية تكمن في الضوء الذي ألقاه على تكنيك التمثيل، وقد طور ما وضعه من نظام يقوم على التدريب الجيد على التمثيل وعدله على وفق متطلبات الأمزجة والجنسيات المختلفة. [1]

تكمن عظمة أستانسلافسكي في مرونته بقدر ما تكمن في تمسكه بالمبدأ الأساس للحقيقة الداخلية على المسرح، كان الإرث الذي تركه وسيبقى إرثا هو مسرح موسكو الحقيقي" Moscow Art Theatre. فكان صارما وابتكر طريقة خاصة به، نعرفها في جل اعماله نتيجة نظامه الذي درسه أول مره في أمريكا، فألف كتاب فن إعداد الممثل، مضمونه كيفية أداء الممثل في دورة على خشبة المسرح.

((ولكي يقدم محاكاة ذهنية لما ينجز في التدريبات، لكي لا يلزم الممثل أن يدخل في اهات الشخصية ليمارس مشاعرها وعواطفها فوق المنصة إلا أثناء التدريب فقط، فإذا ما ثبت النموذج الخاص لانفعاله، فعلية أن يلتزم بهذا النموذج أثناء العرض ويبقى هادئا لا تعصف به انفعالات الشخصية حتى يبقى مسيطر عليها بعقله، ويستطيع بتقنياته الأدائية تشخيص شكلها الخارجي وطرح عيوبها بصورة انتقاديه.)) [2]

وقد ركز أستانسلا فسكي على التصوير الصادق في الحياة الواقعية على خشبة المسرح، وما يحتمل أن يكون حي، وعلى المشاعر والمختارات التي تسال الحياة، وطريقته تعطي الممثل حرية القيام باكتشافات نفسه وللشخصية التي يمثلها، ولكن هذه الحرية يجب أن تمارس داخل نطاق البناء الذي يقتضياه المسرح والمفهوم الجمالي للمخرج، كما ناقشه مع الممثلين. [3]

اعتمد أستانسلافسكي على القراءة التمهيدية لفهم القصة واكتشاف معانيها، والانتقال المرة الثانية لفهم ما غمض في النص وتبيان التراكيب الصعبة، وتوضيح الجمل والألفاظ غير المألوفة، وتعقبها مرحلة القراءة التفسيرية بتدخل المخرج لتفسير المسرحية وإبراز خلفياتها التاريخية وظروفها السياقية وأبعادها الإيديولوجية، وبعد ذلك تقسيم المسرحية إلى وحدات وتحدد على ضوء سلوكية الحركة (يفعل، يحقق، يبلغ، ينتمي) وتقترن كل متتالية من الوحدات الدرامية بالهدف العام المشترك الذي تتبني عليه المسرحية.

---

[1]– انظر جيمز رووز أفنز: المسرح التجريبي. ترجمة أنعام نجم جابر: المرجع نفسه. ص 12، 13

[2]– سعد عبد الرحمن: (إعداد الدور االمسرحي وطريقة قسطنطين استانسلا فسكي) جريدة مسرحنا. العدد 507. (تاريخ الدخول www.masrahana.com/2014/12/06)

[3]– انظرجميل حمداوي: (التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج) 26 نيسان (إبريل)، 2007م، ص 5، 6 https: //66aliya.wordpress.com

ويتم تدريب الممثلين طبقا لحرفية الممثل وواقعيته الداخلية، ولا بد أن يستخدم الممثل كل أعضائه وفطرته ويركز على العمل ويعايشه فكريا وحديثا وعاطفيا بكل تلقائية وحركة طبيعية، أي أن يدمج روحه في العرض المسرحي من أجل إرساء النظم الدرامي على القانون والحقائق الإنسانية.

3.1.2.2- خصائص الواقعية ومبادئها

للواقعية مبادئ وخصائص كثيرة حسب الفترة التي مرت بها الواقعية النقدية أو الواقعية الاشتراكية واراء كتاب كل فترة وإتجاه فلسفاتهم للحياة ولكننا سنحاول أن نذكر بعض هذه الخصائص التي اتفق عليها النقاد والباحثين فيما يخص المسرحية والمسرح.

1- الواقعيون يهاجمون الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها الرومانسيون ويتخذ الواقعيون مادة تجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقة الدنيا وينتهي الكاتب الواقعي في قصصه إلى نتائج تأييدها للعلوم فيما توصلت إليه. [1]

2- الواقعيون لا يحبون المبالغة والعناية في الأسلوب، لأنه في نظرهم وسيلة لا غاية، وهم يعطون الأهمية الكبرى للمنطق.

3- السلوك في نظر الواقعيين هو نوع من الخداع، والناس في نظرهم منافقون فكل ما يبدوا خيرا من الأشياء ليس إلا بريق كاذبا فالشجاعة مثلا والاستهانة بالموت هما لون من ألوان اليأس من الحياة، والكرم مثلا ليس إلا مباهاة وفخرا، والانتصار هو سلب للحقوق، واحترام العلماء هو لون من النفاق سببه العجز والفشل عن الوصول إلى العباقرة في ترتبهم والحب هو نوع من أنواع الأنانية.

4- يرى الواقعيون بأنه ليست هناك قوانين وإنما هناك ظروف وليست هناك مبادئ وإنما هناك أحداث والرجل المثالي في نظرهم أنما هو ذلك الرجل الذي يحتضن الأحداث والظروف لكي يسيرها.

5- الوعي بانعدام العدالة الاجتماعية وأستعمال البيئة الفقيرة وتقديمها كما هي، استخدام التناقض الحاد بين المناظر وتصور رتابة الحياة والعيشة التقليدية، مناظر حادة في العنف الجسماني، التركيز على

[1]- دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية ونماذج من اشهر المسرحيات. المرجع نفسه. ص 180

الجنس في التعبير عن المشاعر، والتركيز عن العاطفة العمياء بدلا من الإرادة الواعية، وفكرة الجنس وفكرة الهروب من التقاليد والحدود البرجوازية.([11])

6- فالمسرحية تتضمن مشروع الأفكار الأخلاقية والأدبية التي نادر أن نجد لها في مسارح القرن العشرين ومؤلفها تأثر بالفلسفات والاكتشافات السائدة في عصره مثل (الدكتور كلود برنار) في مجال فسيولوجي الجهاز العصبي، وكتابات (داروين) وأصل الأنواع وبفلسفة (شوبنهاور) عن الإرادة العاطفية

وهناك العديد من الكتاب المسرحيين الذين انتهجوا الواقعية في الكتابة المسرحية وفي الإخراج، ولذا سناخذ احد الكتاب الواقعيين وهو هنريك ابسن النرويجي مع أخذ نموذج من أعماله.

4.1.2.2- حياة هنريك يوهان ابسن (henrik johan ibsten) مارس 1828 23 مايو 1906. وأعماله.

شاعر نرويجي الأصل من أعظم كتاب الدراما المسرحية واعتبره النقاد المسرحيون والمهتمون والمتتبعون الأكاديميون (ابن الدراما الحديثة) وذلك للأثر الكبير الذي أحدثه في عموم فن المسرح شكلا ومضمونا وتناولا، فقد استطاع أن يهضم الأساليب الكتابية المسرحية السالفة وخاصة فيما يتعلق في بناء المسرحية الفائقة الجودة في الصناعة الحرفية، والأسلوبية، والتي ارتبطت أيما ارتباط بأعمال الكاتب المسرحي الكبير الفرنسي (يوجين سكريب) (yugen scribe) رائد المسرحية جيدة الحبكة، وتأكيد على عنصرين (التشويق والمفاجأة). [(2)]

ولد هنريك أبسن في مدينة (سكيين) 1828م بالنرويج، وفي عام 1841م عمل مساعد صيدلاني في مدينة (غريمستاد) ذاعت شهرته مع بداية بواكير كتاباته المسرحية، وتحديد عند كتابته لثاني نص مسرحي وهو (عربة المحارب) عام 1850م كما عمل في السنوات اللاحقة بصفة مدير تحرير لصالح المسرح النرويجي في مدينة (بزعن) ألف ما يقارب (26) نصا مسرحيا.

((أبسن هو بلا شك إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث، لأنه أقوى كتاب هذه المدرسة في أوروبا كلها، أوروبا التي زلزلتها الثورة الفرنسية وأطاحت بالعروش في عهد النبلاء فيها، ثم جاء العصر

---

(1)- دريني خشبة: اشهر المذاهب المسرحية ونماذج من اشهر المسرحيات. المرجع نفسه. ص 182

(2)- انظر سعدي عبد الكريم: (هنريك أبسن الاب الشرعي للحداثة في المسرح المعاصر) 2009/04/28 msrhzgzig.ahlamomtada.com

الصناعي الذي خلق الطبقات البرجوازية التي حلت محل النبلاء والأشراف، ولدت في ظلها المسرحية العائلية التي وجدت الفلسفة العقلية والمتحررة من القيود، كما وجدت في الديمقراطية الاتجاهات الاشتراكية والسياسية جوا مواتيا لم تلبث أن نمت فيه.)) [1]

لقد أطاح هنريك أبسن بالمسرحية التي سميت بالمتقنة الصنع، وأقام على أنقاض المسرحية التي تتسم أحداثها بالتسلسل الطبيعي والمنطقي وتنقل للمتفرجين من صورة واقعية للحياة البشرية، ولعل الواقعية هي الصفة التي تميز مسرح أبسن عن مسرح معاصريه هي التي ساعدته على أن يعبر بصراحة عن مأساة الإنسان حين يربط نفسه بمبادئ ومثل عليا ليس من طبيعته أن يحيا بمقتضاها، فالإنسان في نظره يحيا حياتين، حياة كلها رياء وتظاهر يفرضها عليه المجتمع وحياة حقيقية تنبع من العواطف والانفعالات الحقيقية التي يحسها في مواقف بعينها.

تعد التجربة هي النبع الذي يستقي منه أبسن موضوعاته وشخصياته، ولكنها في الواقع تجربة من نوع خاص جدا، أنه يرفض تلك التجربة الشخصية أو الواقعية ذات الصلة الخارجية البعيدة عن أحداث حياته ((كان أبسن على نقيض الكاتب السويدي (أوجستن سترند برج) الذي كان يستغل سيرة حياته في مسرحياته، كان يستلهم بدلا منها تجربة حياته الباطنية، والقوى التي كانت تصوغ تطوره الذهني والعاطفي والروحي، فمن طريق تحليل هذه الحياة الباطنية في خبيئة نفسها عن النقائض والفضائل وتعريض شخصيته هو النقد وامتحان عسيرين، كان يستمد أبعاد جميع شخصياته الثورية الكبرى وعندما يكتب إبسن أعماله الملحمية لا يتردد في الإقرار بصلته الوثيقة بشخصياته الرئيسية.)) [2]

فيقول أبسن في احد شخصيات أعماله ((إن براند هو أنا في أحسن أوقاتي، كما أن من المؤكد إنني بتحليلي لنفسي أخرجت إلى النور كثيرا من صفات كل من بيرجنت وستنسجار.)) [3]

بدأ إبسن سلسلة مسرحياته بطائفة من الروايات التي تجمع الصيغتين العاطفية (الرومانسية) والواقعية، وبعد أن أقلع عن المسرحيات الشعرية وفرغ للمجتمع يهاجمه ويغزوه بمسرحياته النثرية

[1]– دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 181

[2]– سعد عبد الكريم: هنريك أبسن الأب الشرعي للحداثة في المسرح. المرجع نفسه.

[3]– ماجد نور الدين: (هنريك ابسن. تمجيد الواقعية) عالم المسرح، ستار تايمز 2010/10/23، 15.05، www.startimes.com

الاجتماعية العظيمة وهي المسرحيات التي كانت فتح جديد في المسرح الأوروبي، والتي بدأت لونا جديدا في المسرح العالمي بأسره، تسمى بمسرحيات الأفكار، أو مسرحيات المشاكل الموضوعية التي تسلم أذان المتفرجين والرقي للتفكير العميق وإعادة النظر في نظم المجتمع وأوضاع الحياة، بل إعادة التفكير في الموروثات الروحية بحذافيرها.[1]

لقد صاغت مسرحيات إبسن الرواية الأخلاقية والاجتماعية لكثير من الناس، ساهمت في خلخلة القناعات الراسخة والسلوكيات المتوارثة فيما يتعلق بعلاقة الأفراد بالمجتمع، وعلاقتهم ببعضهم بعض، فإبسن هدم تلك الرؤية الرومانسية الساذجة وصغ بها إلى الرؤية الواقعية الاجتماعية، وصعد بالمسرح إلى الذروة شاهقة من السمو واستطاع إبسن بالفعل أن يستفيد من الميراث المسرحي الدرامي كله منذ سوفكليس فابتكر لنفسه أسلوبا دراميا متميزا حيث تتوالى الأحداث من الماضي لتبدأ في العودة إلى الحاضر.

ونستنتج النهاية المأساوية لأبطال أعماله المسرحية، اتسمت نظرة إبسن إلى الحياة بالعمق والشمول، فنجد أعماله تدعو إلى الاعتدال والوسطية ورفض التطرف في كل شيء، كما أنها دعوة إلى كشف الأقنعة الزيف الاجتماعي، ونبذ النفاق على حساب المبادئ السياسية التي تضر بالفرد والمجتمع الأوروبي، الذي كان قد أهمل جانب المرأة كشريك للرجل وكعنصر في مساهمة في جميع أعماله.

لم يلبث إبسن أن فتن عشرات من رجال المسرح ونقاده في كل أمة من الأمم، كما فتن عشرات من الفلاسفة والمصلحين في كل شعب من الشعوب، فأخذ تلاميذه الكثيرون يسيرون على دربه، ويكملون رسالته، ويتلافون عيوبه ويعيبون ما لم يصنعه في الكثير من العلل التي كان يشخصها ولا يقترح لها دواء، وحسبه أن يكون من تلاميذه شو العظيم الخالد وجميع أبطال الاتجاه الواقعي في القرن العشرين في كل من أوروبا. [2]

وقد وقف الكثيرون من النقاد أمام هذه الفكرة كي يعللوا تطورها ويسوقوا الأسباب لعدم جدواها في الاتجاهات المسرحية الحديثة، فهذا (إربك بنتلى) يرى وهو يتحدث عن الدراما الحديثة أن الاتجاهات

---

[1]– انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 182

[2]– انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 181– 182

التجريبية تعكس صورة الظروف التاريخية، وهي أبدا تردد الاستياء العميق من القوالب المألوفة، وأبدا تتحسس طريقها صوب عهد جديد. [1]

يقول إبسن في رسالته ((كل ما أبدعته يرتبط تقريبا بما يشته كما رأيته، كما أن أحد شخصيات المسرحية ليس بالضروري أن تعبر عنه، لكن قد تكون مماثلة له أو تذكرنا به لقد قال شخيا أن (بريندا وبيرجنت) كانها هو أو جانبا منه، أصبحت شخصياته نماذج أدبية موصوفين بدقة ونحسهم وكأنهم شخصيات حقيقية، وكأن المؤلف يكتب عنا، ونلاحظ أن الشخصية في كتاب أو على خشبة المسرح تتصرف كما يمكننا أن نتصرف نحن أو تقول شيئا يمكننا أن نقوله أو فجأة تقوم بأشياء غير متوقعة.)) [2]

كانت هناك تجربة وشواهد تدل على أن (راسين) يعد العدة لتجربة أسلوب مسرحي جديد ففي عام (1869) أقبل العرض العاصف لمسرحيته (إتحاد الشباب) وهي مسرحية تتناول بالنقد والتجريح للأحوال السياسية في عصره، وعندئذ تخلى (إبسن) عن الشعر وقال ((أنها ستكون بالنثر، وسوف تتلاءم مع مقتضيات المسرح في كل شيء.)) [3]

ونظرا للحياة المرة التي عاشها الكاتب ولكنها أدت إلى هيجان الناقد الإنجليزي (إدموند جوس) وهو من كبار المعجبين بفن (إبسن) مؤنبا إياه لتركه الشعر، والتزامه بالنثر، فرد عليه (إبسن) قائلا "أنت من رأيك أن المسرحية كان ينبغي أن تكتب شعرا، في هذا اختلف معك فمسرحية(اتحاد الشباب) قد عدت بأسلوب واقعي للغاية، إذ أني أردت أن أحدث إيهاما بالواقع، أن رغبتي هي أن يشعر القارئ بأن ما يقرؤه هو قطع من الحياة، فلو أني استخدمت الشعر لتعارض هذا مع قصدي، إننا لم نعد نعيش في عصر (شكسبير) أن مسرحيتي الجديدة ليست مأساة بالمعنى المفهوم، إذ إنني أرت تصويره هو شخوص من البشر، ولذلك لن أدعها تتحدث لغة الآلهة، المنتشر بين الناس، ثم كتب بعدها (بيت الدمية عام 1897)

---

[1]– انظر محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر. د ط. مصر: (دار النهضة العربية، القاهرة، مصر: د ت.) ص 5

[2]– زكية خيرهم: (دراسة البعد الجدلي في النظرية الإبسنية) ديوان العرب، منير حر للثقافة والفكر والأدب (تشرين الثاني (نوفمبر) 2011م) الدخول الإثنين كانون الأول، ديسمبر.
almothaqaf.com/index.php?option=com_content&lang=a

[3]– زكية خيرهم، دراسة البعد الجدلي في النظرية الإبسنية، ديوان العرب، المرجع نفسه.

والتي تعرض فيها لمشكلة حرية المرأة، فأثارت جدلا كبير في البلدان الأوروبية التي عرضت فيها (ألمانيا، إنكلترا، فرنسا) من مؤيدو معارض له. [1]

كما أثارت مسرحيته التالية (الأشباح) عام (1881م) الجدل نفسه بل ازدادت المعركة بين الجديد والقديم، أو بين أنصار إبسن من دعاة المسرح الواقعي، وبين الكتاب التقليديين، فكان رد إبسن حين كتب مسرحية (عدو الشعب عام 1882م) وبعد مضي عامين ظهرت مسرحية (البطة البرية عام 1884م) وفيها نلمس لغة إبسن من مجال فكري وخيالي جديد، وما أبدعه من بناء مسرحي يفوق أي شيء أنتجه الطراز الواقعي حتى ذلك الوقت وأخيرا ظل خمسة وعشرون عام يكتب مسرحيات تتسم بالرمزية العميقة، فالبطل في مسرحياته الربع الأخيرة لم يعد يصارع مشاكل اجتماعية، أو يقف سدا منيعا بوجه المنافقين والفاسدين، وإنما بدأ البطل يصارع خوالج نفسه وضميره، من خلال تذكره بالماضي لحياته وما ارتكب فيها من خطايا فموضوع الخطيئة والجزاء كان أهم دعامة المسرحيات الختامية، وهي (البناء العظيم عام 1892م) (أيولف الصغير 1899م) (جون جبريل بوركمان عام 1896م) و(عندما نبعث نحن الموتى عام 1899م) وبعد الانتهاء من هذا العمل مرض مرضا شديدا فمات على أثره عام (1906م). [2]

بعد أن نال إبسن صيتا عالميا أصبح بلا جدال أعظم كتاب المسرحية في العصر الحديث، وأصبح مدرسة فريدة، أثرت في كثير من الكتاب المسرحيين في عصره وما بعده إلى حتى الآن.

[1]– انظر هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب، مسرحيات عالمية. ترجمة فواد عبد المطلب: د ط. سوريا: (منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: 2012م.) ص 13

[2]– انظرهنريك أبسن: رائد المسرح الواقعي الحديث. العدد الجديد من مجلة الباحثون، إبراهيم محمود (الصغير)/ العلمية، 2012/02/06.

5.1.2.2- مظاهر الواقعية في مسرحية ((عدو الشعب)) لهنريك إبسن le henrik ibsten

تدور أحداث المسرحية في بلده ساحلية جنوب النرويج حيث تتسم الصلات بين أفرادها بالرباط السري، وتتجسد الأواصر النفعية بين سكان هذه البلدة في شخوص بعينهم كصاحب المدبغة والمطبعة ورئيس تحرير جريدة (رسول الشعب) التي تصدر في البلدة وتشكل الرأي العام لسكانها.

تدور أحداث المسرحية حول إشكالية رئيسية هي الاستغلال وتضليل الرأي العام من أجل الحصول على ما يسمى بالحمامات السياحية والعلاجية في هذه البلدة، ويتجلى في هذه الفكرة الاستغلالية إيثار المنفعة الشخصية على المنفعة العامة، والتحكم في مصادر الأموال وزيادة نفوذ رجال الأحزاب، وإشكالية أخرى فرعية بلغ الكاتب النظر إليها وهي مظاهر البذخ والترف تضر باقتصاد البلاد، مما يهدد الطبقات الدنيا في هذه البلدة، وتسليط الضوء على مثل هذا النوع من القضايا طبيعة ميزت هذا الكاتب على مدار تاريخه، فمسرحية (عدو الشعب) نشرت في تشرين الثاني عام (1882م) وتتخذ المسرحية موضوع تلوث فعلي بوضعه رمزا للمستمع الأخلاقي الذي غاصت فيه ضمائر الناس في إحدى البلدات في شمال شرق النرويج. [1]

وتدور أحداث المسرحية حول الدكتور (توماس ستوكمان) رب عائلة وطبيب في بلدة ساحلية صغيرة قرب ينبوع مياه معدنية، وبعد مدة طويلة من التحليل لمياه الينبوع الذي أسسه الدكتور ستوكمان أنها ملوثة وخطرة على صحة كل من يزور المكان، وكان هناك أمل كبير لدى الناس في هذا المشروع بأنه سيكون مصدر شهرة وازدهار للبلدة كلها، ولكن وجود قناعة عند الدكتور ستوكمان أنه لا يمكن الاستمرار بهذا المشروع على النحو المعمول به، لذلك يرى أنه يجب إغلاقه إلى أن يتم إصلاح الأوضاع الفنية القائمة وابتعاد عن فضلات المدابغ القريبة التي تلوث مياه الحمامات، يتلقى الدكتور ستوكمان الاستحسان والمديح في البداية على اكتشافه هذا، ولكن سرعان ما يتبين أن إنجاز الإصلاحات يتطلب كثير من المال والوقت.[2]

ومن ثم يتعذر الموافقة على تصحيح الأوضاع فتتحول الصحافة والسلطات والناس جميعا ضده، ويبرز أخوه بيتر ستو كمان، بوصفه أقوى معارض له مستخدما نفوذه بوضعه رئيسا للبلدية وأمرا للشرطة،

---

[1]- انظر زكية خيرهم: (دراسة البعد الجدلي في النظرة الإبسنية) ديوان العرب، المرجع نفسه.

[2]- انظر هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ترجمة فواد عبد المطلب. المصدر نفسه. ص 15

ويطلب من الدكتور ستوكمان تخفيف مطالبة وبخاصة إغلاق الحمامات، فيرفض ويصر على إطلاع الناس على الحقيقة، وأن يكون لهم رأي فيها، ويتضح بعد ذلك الرأي القاتل إن الأغلبية الساحقة التي يمثلها الغوغاء هي دائما على الصواب.

ويقوم الجميع في الاجتماع بمهاجمته بإطلاق تسمية (عدو الشعب) وعليه يعدونه خطرا على المجتمع ويجبرونه على الخروج من الاجتماع، ويلاقي السيد ستوكمان وعائلته نتائج مأسوية إجتماعيا وإنسانيا نتيجة لمواقفه، إذ يبتعد عنه مرضاه الذين كانوا يزورونه، ويطرد من وظيفته بوصفة طبيب صحة في المشروع، وتفصل ابنته (بترا) من التدريس، ويتخلى عنها خطيبها، ويتعرض أطفاله إلى مضايقات في المدرسة وتفقد العائلة منزلها أيضا.

((تتمثل ردة فعل الدكتور ستوكمان الأولى وهو في ذروة الغضب وخيبة الأمل في السفر إلى أمريكا مع العائلة، وحتى هذا الأمر لا يتحقق لأن صديقة القبطان هورستر، قبطان السفينة التي ستنقله إلى هناك، يفقد الوظيفة بسبب وقوفه إلى جانب ستوكمان.)) [1]

وحين يقذفه الناس بالحجارة ويكسرون نوافذ منزله ويشتمونه ويتعرض إلى محاولات الابتزاز والتهديد، ويقرر نهائيا البقاء في البلدة وتكريس نفسه لإنشاء مدرسة يتعلم فيها الأولاد ولا سيما المتشردين منهم كي يصبحوا مواطنين ذوي أفكار حرة مقتدرين على مواجهة الفساد والكذب والأنانية والدفاع عن الحرية والحقيقة والصالح العام وفي خضم فشله وهزيمته يردد كلمات المسرحية الأخيرة مؤملا الاستمرار في المواجهة ((إن أقوى رجل في العالم هو من يقاتل وحيدا.)) [2]

تجرى أحداث المسرحية في إحدى بلدان الساحل من جنوبي بلاد النرويج طبعت مسرحية (عدو الشعب) في 28 تشرين الثاني 1882م من قبل (غيلد يندال) في كوبنهاغن وتم طباعة عشرة ألف نسخة وكان استقبالها مختلطا، وليس غريبا أن ملاحظات الدكتور ستوكمان القاسية حول أحزاب السياسية، أثارت النقاد والصحفيين كلهم الذين ينتمون لأي من تلك الأحزاب السياسية لقد رفضها (سترندربرغ) واصفا أيها بأنها (ذات جمالية لا تحتمل الكلمة الحديثة قد تكون غير ملتزمة) ولكن المسارح تهافتت عليها أي

[1]– هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر نفسه. ص 16

[2]– هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ترجمة إبراهيم رمزي. د ط. مصر: (مؤسسة هنداوي، القاهرة: رقم إبداع 2013/04/10م) المصدر نفسه. ص 8

عرض المسرحية مثل مسرح كريستيانيا والمسارح الملكية في كوبنهاغن وستوكهولم، فموضوع المسرحية أنفة الذكر حول عدم وجود قيمة لأولئك الذين (لا يجرؤون) وكانت نتيجتها أن أقوى رجل في العالم ذلك الذي يقف وحيد، وعرضت المسرحية في مسرح كريستيانيا في 13 كانون الثاني 1883م وفي بيرغن في 24 كانون الثاني، وغوتنبرغ في شباط، وفي ستوكهولم وكوبنهاغن في آذار وقد استقبلت بمودة في البلدان الثلاثة في فرنسا وإنجلترا وألمانيا وعرضت في ألمانيا عام 1887م. [1]

وفي عام 1992م تم تمثيل مسرحية (عدو الشعب) في نيويورك باللغة الألمانية، وفي السنة التالية قدمت في باريس على مسرح اللوقر، كتب آرتشر في الليلة الأولى كانت مسرحية مسبوقة بمحاضرة ألقاها وم.لورينت تيلهير، والتي لم تعرض كثيرا المسرحية بقدر ما كانت هجوما عنيفا على كل القادة في السياسة والأدب الفرنسي بالمقارنة مع الخطاب الرنان للدكتور ستوكمان في الفصل الرابع من المسرحية يبدو معتدلا ومعسول اللسان تقريبا، وقد استمع الجمهور مع شيء من الاحتجاج، وانفجرت عاصفة من الغضب، واستمرت دون توقف مدة ربع ساعة، وانتهت المحاضرة وسط فوضى عارمة.

وفي عام 1893م قدم (هربرت بيربوم تري) مسرحية عدو الشعب في إنجلترا على مسرح هيماركت، وهي أول مسرحية لابسن تجذب إنتباه ممثل – مدير مسرح عصري، وتتلقى عناية كاملة في منطقة الوستاند في لندن، ولقد وجد آرتشر أن النص مشوه على نحو رهيب وأن الإنتاج بلا ريب أدنى ما يسمى بعرو الخربشات التي اعتدنا عليها.

لكن برناردشو قال ((على الرغم من أنه ظريف وممتع في أسلوبه، شكل القطب المخالف لستوكمان في مسرحية أبسن من ناحية تكوين الشخصية لكن الإنتاج ناجحا.)) [2]

وأعيد العرض في أمريكا عدة مرات في عام 1895م وتكرر نجاحه هناك لعدة أسباب، ولكن في لندن شهدت مسرحية (عدو الشعب) عرض في عام 1939م حين أخرجها تيرون غوتري على مسرح أولد (ڤيك مع روجر ليفيسي) بدور ستوكمان، و(إدوارد تشابمان) بدور رئيس البلدية.

(1)– هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر نفسه.ص 24

(2)– زكية خيرهم: (دراسة جدلية في النظرية الإبسنية ديوان العرب) المرجع نفسه.

وفي عام 1905م كانت مسرحية (عدو الشعب) سببا للتظاهر بشكل ملحوظ أكثر مما تسببت به في باريس، وقعت الحادثة في مسرح الفنون في موسكو، وقد وصف (كونستانتين ستانسلا فسكي) الذي كان يؤدي دور الدكتور ستوكمان، الحادثة بشكل مؤثر في سيرته الذاتية (حياتي والفن) وهو المؤسس لمسرح موسكو الفني، وكتب مقال بعنوان (نظام الفن الخلاق وطرائقه) نشره ديفيد ماغارشاك في كتاب حرره ونشره تحت عنوان (ستانسلافسكي) حول فن المسرح عام 1950م.[1]

فيقول أستانسلافسكي كنت أعمل دور ستوكمان، كان حب ستوكمان وتوقه للحقيقة الأمر الذي أثار اهتمامي بالمسرحية وبدور فيها، لقد كان الحدس والغريزة ما جعلاني أفهم الطبيعة الداخلية لشخصية إبسن، بكل خصوصياتها، وطفولتها وقصر نظرها فهي التي ألقت الضوء على العمى الداخلي عند ستوكمان حيال نقائص البشر، وعلى موقفه تحت سحر شخصيته ستوكمان، الذي يجعل كل أولئك الذين يحتكون به، ويتعرفون إليه أناسا أفضل وأنقى ويظهر الجانب الأفضل من طباعهم في أثناء حضوره.

لقد أثارني الذي أوحى بمظهر ستوكمان الخارجي الواقعي، المتكون بصورة طبيعية من عمق هذا الإنسان، ونبين نماذج من حوار مسرحية عدو الشعب كالتالي:

الدكتور ستوكمان: (يلوح بالرسالة) هنا الأخبار التي ستقيم الدنيا وتقعدها، أتصدقون؟

بيلينغ: أخبار؟

السيدة ستوكمان: لماذا، ما الذي حدث؟

الدكتور ستوكمان: حدث اكتشاف عظيم، يا كاترين هوفستاد: حقا؟

الدكتور ستوكمان: بالضبط: أنا (يمشي جيئة وذهابا) والآن فليأتوا وليقولوا كالعادة إنها هذا رجل مجنون، وإنها تهيؤات لكن عليهم أن يحذروا هذه المرة (يضحك) أجل، أظن أن عليهم أن يحذروا [2]

بترا: كرمي لله يا أبي، أخبرنا ما الأمر!

---

[1]– انظر هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر نفسه. ص 25

[2]– هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب. المصدر نفسه. ص 82

الدكتور ستوكمان: أجل، فقط امنحوني بعض الوقت، وستعرفون كل شيء. آه، لو أن بيتر كان هنا الآن! جيد، كل ما يجري يبرهن كيف نصدر نحن البشر أحكامنا بتهور.

هوفستاد: ماذا تقصد بكلامك هذا، دكتور ؟

الدكتور ستوكمان: (يقف إلى جانب الطاولة) أليس من المفترض عموما أن بلدتنا منتجع صحي ؟

هوفستاد: أجل، بالطبع.

الدكتور ستوكمان: إنها منتجع صحي فريد تماما! مكان يستحق التزكية بأحد التعابير الممكنة للمرض ولإخوانهم الأوفر خطأ ؟

السيدة ستوكمان: أجل: لكن يا عزيزي توماس !

الدكتور ستوكمان: وحتى نحن مدحناها وزكيناها، ألم نفعل ؟ لقد كتبت آلاف من المقالات المريح في جريدة (منبر الشعب) وفي كتيبات أخرى.

هوفستاد: حسنا، وماذا بعد ؟ [1]

الدكتور ستوكمان: هذه الحمامات التي تعد شريان البلدة، وعصبها الأساسي، ويعلم الله ماذا أيضا.

بيلينغ: قلب مدينتنا الخافق، هذه التسمية التي جازفت مرة بإطلاقها على الحمامات في ساعة فرح–

الدكتور ستوكمان: لا شك أنها كذلك، ولكن هل تعلمون ماذا تمثل حقا حماماتنا الحبيبة هذه، التي تتلقى الإطراء، والتي كلفت الكثير من المال ؟ هل تعلمون ما هي الحقيقة ؟

هوفستاد: لا، ماذا هي ؟ [2]

الدكتور ستوكمان: لا شيء سوى مجاري لعينة.

بترا: الحمامات يا أبي ؟

السيدة ستوكمان: (في الوقت نفسه) حماماتنا ؟

---

[1]– هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة إبراهيم رمزي: المصدر نفسه. ص 24.25

[2]– هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر نفسه. ص 83

هوفستاد: (في الوقت نفسه) لكن، يا دكتور !

بيلينغ: هذا لا يصدق أبدا !

الدكتور ستوكمان: هذه الحمامات هي مقبرة بيضاء مؤذية، إنها خطرة على الصحة إلى أبعد حد، كل تلك القاذورات في مولدات تلك النفايات النتنة الصادرة عن المدابغ- لوثت الماء في الأنابيب التي تغذي غرفة الضخ. ليس هذا فحسب، بل تلك القاذورات اللعينة تتسرب إلى الشاطئ.

هوفستاد: إلى مكان حمامات البحر ؟ [1]

الدكتور ستوكمان: تماما.

هوفستاد: لكن لماذا أنت واثق من ذلك كله لهذه الدرجة يا دكتور؟

الدكتور ستوكمان: لقد درست الأمر بدقة تامة، ولطالما شككت بأن هناك شيئا من هذا النوع، ففي السنة الماضية، كان هناك الكثير من الشكاوي الغريبة بين الزوار حول الحمامات. مشكلات معدية وحمى تيفوتية.

السيدة ستوكمان: أجل، هذا صحيح.

الدكتور ستوكمان: في تلك الأثناء، ظن أولئك الزوار هم من جلبوا العدوى معهم. لكن فيما بعد، خلال فصل الشتاء، طرأت لي أفكار مختلفة، لذا عملت على تحليل الماء بدقة قدر استطاعتي.

السيدة ستوكمان: إذا هذا ما كنت منشغلا به الوقت كله.

الدكتور ستوكمان: نعم يا كاترين، بإمكانك القول إنني عملت طويلا، لكن بالطبع كانت تنقصني المعدات العلمية المناسبة. لذا أرسلت عينات من مياه الشرب ومياه البحر إلى الجامعة ليتم تحليلها من قبل مختصين كيميائيين. [2]

هوفستاد: والآن حصلت على نتائج التحليل ؟

---

[1]- هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ا ترجمة إبراهيم رمزي: المصدر نفسه. ص 25

[2]- هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة إبراهيم رمزي: المصدر نفسه. ص 26- 27

الدكتور ستوكمان: (يريهم الرسالة) ها هي ! إنها تنص بالدليل القاطع على أن الماء يحوي مادة عفن عضوي- الملايين من البكتيريا وهي بالتأكيد مضرة بالصحة حتى للاستخدام الخارجي.

السيدة ستوكمان: إنها معجزة أنك اكتشفت هذا في الوقت المناسب.

الدكتور ستوكمان: أحسنت القول يا كاترين.

هوفستاد: وماذا تنوي أن تفعل الآن يا دكتور؟

الدكتور ستوكمان: سأقوم بتسوية الأمور طبعا.

هوفستاد: وهل يمكن القيام بذلك ؟

الدكتور ستوكمان: هذا لابد منه ! وإلا فستكون الحمامات غير قابلة للاستخدام، وسيذهب عملنا كله سدى لكن لا تقلقوا أنا متأكد تماما ما يجب علينا فعله.

السيدة ستوكمان: لكن، يا عزيزي توماس، لم كتمت هذا الأمر عنا ؟

الدكتور ستوكمان: وهل تتوقعين مني أن أدور في البلدة، وأتحدث في هذا الموضوع قبل أن أتيقن منه ؟ لا شكرا لست مجنونا لتلك الدرجة. [1]

ينظر النقاد المسرحيون إلى أبسن كمؤسس تيار المسرحية الحديثة، تلك المسرحية (جيدة الصناعة) والتكتيك الكتابي، والتي تخلت عن البحث للمحافظة على الماسي فقط أو الأحاسيس الرومانسية، بل الولوج إلى مناقشة القضايا الاجتماعية الحية، وإبسن هو رائد التيار الحديث الذي يطلق عليه أسم الدراما الحديثة، وأهم ما يميز إبسن اكتشافه تكنيك كتابي تجعل الشخصيات داخل المسرحية تناقش مشاكلها بدلا أن تذعن الى حظها المأساوي، وهذا ما لاحظناه في الحوار المذكور أنفا حين يناقش مشكلة اجتماعية مع أسرته، وهنا دلالتين لشخصية الدكتور ستكمان على لطفه وحبه لأسرته، وحرية الرأي والجوا فيما بينها والثانية كيف صور لنا مشكلة اجتماعية موجودة على لسان شخصياته.

إن إبسن هو الذي وجد الوسائل الفنية لإجبار الناس على مناقشة مشاكلهم وأصبحت المسرحية على يديه وسيلة لمناقشة المشاكل والداء الذي يعاني منها المجتمع، وكانت المسرحية قبل إبسن تتكون من

[1]- هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر نفسه. ص 84

العرض والعقدة والموقف ثم الحل وتكون المسرحية عند إبسن هي العرض، والعقدة والمناقشة لا بد من مناقشة المشكلة التي تتناولها المسرحية.

((يبدو أن إبسن أشبه بفيلسوف اجتماعي همه إثبات أثر المجتمع على الفرد، وإمكانية انعكاس ذلك في رؤية هذا الفرد للأحداث، واتجه نحو الفرد ثم غاص في داخله وحاول رسم البناء النفسي لشخصياته بصورة واقعية لم يسبقه إليه أحد وتتميز مسرحيات إبسن بخصائص ومواصفات واقعية ذات أصول فلسفية.)) [1]

فنلاحظ أن إبسن ينطلق من فلسفة محددة وهي إن الإنسان انتاج لبيئته، ولكن هذه البيئة الاجتماعية لا يمكن لها أن تغير الإنسان نفسه، لذا نجد أن إبسن يضع الخلاص الذي ينبع من نفس شخصياته هو الحل الوحيد للمشاكل الاجتماعية التي تتعرض لها.

فأصبحت مسرحية عدو الشعب المسرحية المفضلة عند الثوريين، وعلى الرغم من حقيقة أن ستوكمان نفسه يكره الأغلبية الصماء ويؤمن بالأفراد الذين يؤمنهم على قيادة الحياة، ولكن ستوكمان ثار فقد قال الحقيقة وهذا يعد كافيا.

كما أبدى (ويليام آرتشد) رأيه حول المسرحية في العام نفسه قائلا ((لقد حاول الشاعر في هذه المسرحية بعناء أي تأثير للإثارة المسرحية في الفكرة برمتها في كثير من المشاهد المنفردة مؤثرة بقوة)) [2]

وقد كتب (أي.أ.بوغان عام 1905 حول إبسن ومسرحيته ((من المعروف إن إبسن كتب (عدو الشعب) على أنها جواب على النقد العدائي الذي وجه إلى مسرحية (الأشباح) وليس على نحو أولي كإسهام في نقاش يدور حول الأخلاق الاجتماعية والخاصة بأعمال البلدية)) [3]

ولكن أرى إن هدف المسرحية كلها هو السؤال الأتي، هل نجح الكاتب المسرحي في الحفاظ على تسلسل انتباه النظارة وتحريك مشاعرهم ؟

---

[1]– ينظر محمد غنيم هلال: النقد المسرحي. د ط. مصر: (دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة. د ت.) المقدمة ج

[2]– هنريك أبسن، مسرحية عدو الشعب. ترجمة إبراهيم رمزي: المرجع نفسه. ص 49

[3]– هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر نفسه. ص 85

قد توافق الدكتور ستوكمان إن الفردية هي الموقف المطلوب أن يتخذه الرجل القوي، وأن القليلة هي دائما على صواب، وأن الأغلبية الساحقة حسب قول (كارلي) هي بالتأكيد على خطأ، وقد تناقش مسألة إذا كان الواجب الأول للإنسان هو اتجاه عائلته أو اتجاه العائلة الأكبر أي مجتمعه الذي يعيش فيه، لكن حيوية هذه المسرحية تكمن في الأفكار التي تعبر عنها أو تقترحها، والكراسة الدينية أو السياسية التي تشكل مسرحا، وشخصياتها لا تمثل وعظ بل هي شخصيات في مسرحية وليست تجريدات فحسب أو دمى تتحرك في كراسه الكاتب المسرحي ونلاحظ جمالية الحوار كالتالي:

الدكتور ستكمان: هذا المورد مسموم يا رجل، أأنت مجنون؟ إن معيشتنا قائمة على توزيع الأقذار والأوضاع. كل حياتنا في البلدية الزاهرة تستمد وجودها من أكذوبة.

بيتر: كل هذا وهم، أو شيء أقبح من الوهم والرجل الذي يرمي بلده بمثل هذه التهم الشنيعة لا بد أن يكون عدوا للشعب.

الدكتور ستوكمان: (ذاهبا إليه) أتجرو أن....

كاترين: تلقي نفسها بينهما توماس.

بترا: قابضة على ذراع أبيها لا، هدئ جأشك يا أبي

بيتر: لن أعرض نفسي للصدام، ها أنت ذا قد أتاك الإنذار، ففكر فيما يجب عليك لنفسك ولذويك. الوداع (يخرج)

ستوكمان: (متمشيا هنا وهناك): أيجد ربي أن احتمل معاملة كهذه؟ وفي بيتي يا كاترين ! ما رأيك في هذا ؟

كاترين: حقا إنه لعيب ونكر معا يا توماس.

بترا: آه، لو أنني أستطيع أن أبدي لعمي بعض رأي فيه.

الدكتور ستوكمان: الذنب ذنبي. كان يجب أن أهب فيه من زمن بعيد وأكثر له عن أنيابي، وأزجره، يسميني عدو الشعب ! [1]

[1]– هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ترجمة إبراهيم رمزي: المصدر نفسه. ص 49

أنا: لن أتجاوز عن هذه الفرية، مجال وشرفي.

كاترين: ولكن يا عزيزي توماس، أخوك في جانبه القوة.

الدكتور ستوكمان: وأنا في جانبي الحق، أؤكد.

كاترين: الحق! الحق! ما فائدة أن يكون في جانبك الحق إذا لم تكن معك القوة.

بترا: وأي أمر ! كيف تقولين هذا الكلام ؟!

الدكتور: أأنت ترين أنه لا فائدة من أن يكون الحق في جانب الإنسان في بلد حر ؟ أمرك عجيب يا كاترين، ومع ذلك، أليست الصحافة الحرة المستقلة في طليعة الطريق، والغالبية العظمى من ورائي ؟ أرى في ذلك قوة كافية ! [1]

كاترين ولكن– يا الله– توماس إنك لا تعني أنك...

الدكتور: لا أعني ماذا.

كاترين: أن تنصب نفسك لمناهضة أخيك.

الدكتور: يا الله خبريني ماذا تظنين أني فاعل إلا أن أقف موقف الحق والصدق؟

بترا: أجل هذا ما كنت على وشك أن أقوله.

كاترين: ولكن هذا لا يفيدك فائدة دنيوية، إذا كانوا لا يريدون العمل بفكرتك فإنهم لن يعملوا عليها.

الدكتور: أو هو، كاترين، أعطيني الوقت وأنا أريك كيف أحاربهم في عقر دارهم.

كاترين: أجل تحاربهم في عقر دارهم ولا تأخذ إلا خطاب عزلك، هذا ما أنت فاعل.

الدكتور: سأكون قد قدمت على كل حال بواجبي– للجمهور والمجتمع

- أنا الذي أسمي عدوا له. [2]

---

[1]– أنظر هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر نفسه. ص49

[2]– هنريك أبسن: عدو الشعب،، ترجمة إبراهيم رمزي: المصدر نفسه. ص120

كاترين: وأين واجبك نحو عالتك توماس، نحو بنيك أنت نفسك؟ أترى أنك بهذا تؤدي واجبا لمن تقول؟

بترا: لا تفكري على الدوام فينا أولا يا أمي.

كاترين: يسهل عليك أن تتكلمي، أنت قادرة على تحصيل عيشك بنفسك إذا أقتضى الحال، ولكن تذكرا أولادك يا توماس، وفكر قليلا في نفسك أنت أيضا، وكذلك في. [1]

الدكتور: أظن أنك فقدت رشدك يا كاترين. إذا أنا بلغت من الخسة والجبن حد الذهاب والجثو أمام بيتر وعصبته السافلة ؟

أتظنين أعرف طعما لراحة الضمير طول عمري بعدها ؟!

كاترين: لا أعرف شيئا عن هذا ولكني أدعو الله أن يحمينا من راحة الضمير التي ستكون لنا على كل حال إذا استملأت على مناهضته ! ستجد نفسك معدما مرة أخرى لا تملك وسيلة القوت، ولا إيراد لك تعتمد عليه، أظن أننا نلنا الكفاية من هذا في الزمن السابق تذكر هذا يا توماس، وفكر في معناه.

(الدكتور يسكن نفسه بالجهد، ويشد على قبضة يده) وهذا ما تجلبه هذه العبودية على رجل حر شريف أليس هذا منكرا يا كاترين.

كاترين: حقا إنه لحرام أن يعاملوك هكذا. لا، حرام حقا، لكن وأسفاه على المرء أن يصبر لكثير من المظالم في هذه الدنيا.

هاك الأولاد يا توماس. أنظر إليهم، ماذا يحل بهم؟ لا، لا، لا، يطاوعك قلبك (إليف ومورتون يكونان قد دخلا أثنا كلامهما) وكتبهما المدرسية في أيديهما.[2]

الدكتور: الأولاد (ينتبه على حين فجأة) كلا، ولو تهمشت الدنيا جميعها، لن ينحني رأسي لهذا المنبر (يذهب صوب الغرفة) .

كاترين (تتبعه) توماس: علام عولت ؟

---

[1]– هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر نفسه. ص 50

[2]– هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة إبراهيم رمزي: المصدر نفسه. ص 121

الدكتور: (عند الباب) عولت على أن أستبقى لنفسي الحق في النظر إلى وجوه أولادي، يوم يكبرون ويصيرون رجالا (يدخل الغرفة).

بترا: أي رجل عظيم، إنه لن يسلم. [1]

فنلاحظ جمالية الحوار وواقعيته حيث تغلب المصلحة العامة على المصلحة الشخصية، ففي مسرحية عدو الشعب يرينا أستانسلا فسكي كيف يمثل دور الدكتور ستوكمان دون أن تظهر على الممثل أعراض التكلف، ودون أن يثير تمثيله ضحك نظارته، أو يكون كليلا جامدا. [2]

إن الجمهور ليبتسم طوال وقت التمثيل، اللهم إلا في الأحوال التي تترقرق فيها الدموع في تأثره بأحداث وحوارات المسرحية وهذا ما صنعه إبسن في مسرحياته الواقعية وحرية الفرد وتقديم المصلحه العامة على المصلحة الشخصية ضاربا قواعد الرومانسية في الحائط وصياغة حوار يغوص في النفس البشرية وأعماقها ويعالج مشاكلها الاجتماعية والسياسية ويناقشها وخروجه عن قواعد المسرحية السابقة والتي تلتزم بالعرض والحبكة والحل بل وضع المشكلة ومناقشة الحبكة وأحداثها.

6.1.2.2- تأثير المدرسة الواقعية الغربية (الأوروبية) في المسرح العربي

يعد القرن التاسع عشر الميلادي تاريخ لظهور المدرسة الواقعية أو المذهب الواقعي الذي تناول قصص وروايات ومسرحيات واقعية انتزعت من الحياة الواقعية الصميمة، والشيء الواقعي هو الشي الذي تحول اليه الشي الطبيعي بعد أن تأثر بتلك العوامل التي صنعها المجتمع بما توضع عليه من تقاليد وآداب رومانسية وقوانين وشرائع بأسس ومبادئ قام عليها، بدعوته إلى الاستفادة من معطيات العلم الحديث فيحول النقص إلى كمال بالعلم والمعرفة فيتحول الأعمى إلى بصير والضعيف إلى شجاع، فالاهتمام بتطبيق النظريات العلمية الحديثة في إصلاحه وفي فهم الإنسان وتوجيه الفن في خدمة المجتمع وتقوية روح التعاون بين الناس، والاهتمام بتصوير الحياة الاجتماعية وبالطبقات الدنيا التي أعرض عنها

---

[1]- هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة فؤاد عبد المطلب: المصدر السابق. ص 51

[2]- إدوارد جردون كريج: في الفن المسرحي: ترجمة دريني خشبة: مرا جعه على فهمي: ط 1. مصر: (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة: 1460هـ.) ص 156

الكلاسيكيون ونسيها الرومانسيون، وجاءت الواقعية كردة فعل على الذاتية الرومانسية داعية إلى الموضوعية تصوير الواقع كما يحسه الأديب، فهي فلسفة خاصة في فهم الواقع. [1]

وكما أشرنا سابقا بتعدد أنواع الواقعية منها النقدية ومن أعلام هذه الاتجاه (أميل زولا) الفرنسي والذي بني قصصه على نظريات العلوم الحديثة مثل نظرية (اصل الأنواع، وقانون الاثر للجسم للبيئة) ((كان من نتائج التقيد للواقعية الطبيعية بالعلوم التجريبية أن نفت على الانسان حرية الإرادة والاختيار وترى إن الانسان يتصرف وفق ما تمليه غدده وأجهزته العضوية، وهذا ما جعل بعض النقاد يصفون الواقعية الطبيعية بالجبرية وتحول العمل الأدبي على أيديهم إلى ما يشبه بالعمل المخبري.)) [2]

فكان للواقعية الجديدة (الاشتراكية) أثرا في أدبنا العربي نظرا لأنها حتمت على الأديب أن يثبت في إنتاجه لأمل والتفاؤل حتى من أحلك المواقف عكس الواقعية الإنتقادية المتشائمة، ونادت الواقعية الجديدة إلى الالتزام بأهداف الطبقة العاملة وكان من دعائمها (ما ياكوفسي) شاعر الثورة الروسية الذي يرى إن للشعر رسالة اجتماعية ويجب أن تتجاوب مع الوعي الاجتماعي، ومن ثم على الشاعر لا يكون ذاتي بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما فيه من قضايا واهتمامات فأصبح الشعر يعبر عن الوجدان الاجتماعي.

((كانت الواقعية الجديدة أقرب أنواع الواقعية إلى الذهنية العربية والمزاج العربي لذلك فإن الواقعية في الأدب العربي الحديث جنحت إلى التفاؤل بحكم اتصال الواقعيين بالعرب وبالتراث العربي الإسلامي الذي تطبعه نظرة التفاؤل فالإنسان خير وشر وجانب الخير هو الأصل فيه.)) [3]

توجه المسرح العربي في بدايات القرن لاستقاء المواضيع من الواقع في مرحلة لاحقة، وصار هناك تباين كامل للشكل الواقعي ولأعرافه المسرحية في الدراما والميلودراما والكوميديا واستمر ذلك حتى بعد انحسار الواقعية في المسرح الغربي بعد 1956م.

[1]- انظرعبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي. المرجع نفسه. ص 255

[2]- ماري إلياس/ حنان قصاب حسن: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، الواقعية والمسرح. ط 1. لبنان: (مكتبة لبنان: 1997م.) ص 1

[3]- فاضل خليل: (الأدب والفن) الحوار المتمدن، العدد: 2189. (تاريخ 12-02-2008م-07201)
www.ahewar.org/debat/show.**art**.asp

وبعد فترة إزدهار المسرح التاريخي العربي والمسرح الشعري جاء جيل جديد من كتاب المسرح ربطوا أعمالهم المسرحية بالواقع السياسي والاجتماعي والمحلي والعربي وطرحوا القضايا الحياتية التي تهم شريحة كبيرة من المتفرجين من أهم هؤلاء الكتاب نعمان عاشور (1918-1987) الذي كتب، عيلة الدوغري (1963) ومسرحية الناس اللي فوق والناس اللي تحت والكاتب ميخائيل رمان (1920-1973) الذي كتب مسرحية (الدخان) وسعد الدين هبة (1925) الذي كتب (سكة السلامة) سنة (1964) ومحمود تيمور (1894-1973 م) الذي كتب (المخبأ) سنة 1942 وحفلة شاي (1943) وتوفيق الحكيم (1898-1987م) الذي جمع أعداد من المسرحيات المستمدة من الواقع تحت أسم المسرح والمجتمع وغيرهم من الكتاب العرب، الذين كتبوا وتأثروا بالواقعية في التأليف وفي الإخراج والتمثيل. [1]

أراد الكاتب المسرحي في هذه المسرحيات أن يستمد شخصياته وأحداثه من محيطه الذي عاش فيه فمعظمهم أشخاص عرفهم وعاش معهم ووجد أنهم متميزون، فتحدث عنهم في مسرحياته، كما أنها أحداث عايشها وربما شارك فيها فراح يجسدها في مسرحياته.

لقد شهد المجتمع العربي في العصر الحديث فوارق اجتماعية كبيرة بين طبقات الشعب العربي، كما شاهد جدل عنيف بين الأدباء حول كيفية الاستفادة من الحضارة الأوروبية الوافدة، كما شهد أوضاع اجتماعية سيئة، وتقاليد بالية، وغير ذلك من المفاسد والعيوب الاجتماعية التي تفشت في المجتمع العربي في ظل الاستعمار والتعدد الحزبي الفاسد، وفي ظل نظام الإقطاع المسيطر على اقتصاد البلاد، كل هذه المفاسد الاجتماعية كانت دافع قوي لأدبائنا إلى تناول هذه الأوضاع في محاولة لعلاجها، وإحلال أوضاع صالحة في مكانها وهناك إنتاج غير في تلك الحقبة. [2]

انطلقت الثورات في الوطن العربي واستطاعت أن توقظ في المثقفين إحساسهم بقوميتهم، وأن تيقظ وعيهم وتعطيهم الفرصة للجهر بما في صدورهم، فظهر الكاتب المسرحي المنتمي للمجتمع، وللفكر الثوري الذي غلب عليه الطابع الاشتراكي، وبدأت الواقعية الاشتراكية والنقدية تجد مناصرين لها، وانطلق الكاتب المسرحي بوعي واقتدار، ويتفاعل مع الأحداث العظام والتغيرات الكبرى التي بدأت المسرحية

[1]- كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي. المرجع نفسه. ص 249

[2]- انظرعبد اللطيف محمد سيد الحديدي: العمل المسرحي. المرجع نفسه.ص 56-57

العربيـة الاجتماعيـة تأخذ شكلا جديدا لـم تعد مسرحية نجم بقدر مـا أصبحت مسرحية شخصيات تحمل أفكار أو آمال وقدره وإرادة على الفعل.

((بدأت علاقات جديدة تظهر ورؤى ووجهات نظر متعددة إزاء التغير وعوامله وأحداثه في الظهور، ويتبلور دور الكاتب الاجتماعي الذي يحمل هم وفكر الطبقتين الوسطى والدنيا اللتين أنجبتا للمسرح أبطالا لم يكن يعرفهم من قبل.)) [1]

وقد استفاد المسرح كثيرا من الانفتاح الثقافي الذي صنعته الثورات خاصة على بلدان أوروبا الاشتراكية، والذي كان التعرض لها ولثقافتها قبل الثورة أشبه بمحاولة الانتحار بهذا الانفتاح نفذت الحياة المسرحية بروافد جديدة أفادت المسرحية العربية، وانعكس هذا على تطور المسرح في الكتابة والعرض.

تعددت المدارس والأشكال المسرحية وتنوعت الصراعات والمضامين وقد حظي الصراع الطبقي بوضعه عصبه التحول الاشتراكي بكثير من اهتمام الكتاب، كما ظهر أثار الانفتاح على الغرب والشرق في تعدد المدارس المسرحية، والتي أظهرت أعمالها سوا مترجمة أو معربه أو مؤلفة ولكنها تعتمد على أفكار وتكتيك هذه المدارس كما في مسرح نعمان عاشور وتمثيله لمسرح تشيكوف وبيرانديللو وغيرهم. [2]

((فتعمدت الواقعية الجديدة إلى نقد المجتمع نقدا مرا، عن طريق إبراز السعادة اليومية إلى جنب التراجيديات اليومية التي كانت تزخر بها حياة مابعد الحرب الثانية، ويمثل العالم الشكل في الواقعية الجديدة الطبيعية وغرابة الظروف وعلاقات الناس بالحياة الواقعية التي يعيشونها.)) [3]

فتأثير الواقعية لم يقتصر على مسرح عربي محدد بل تجاوز أغلبية المسارح العربية نظرا لظروف اجتماعية التي كانت تمر بها المجتمعات العربية، وما تفشى من أخلاقيات غير حميدة في المجتمع العربي من أثار الاستعمار، وكان أمرا ضروريا على المؤلف المسرحي أن يناقش أمور المجتمع ومشكلاته فتأثر بكتابات هنريك إبسن المسرحية وترجموها وجسدوها عل خشبة المسرح بما يتناسب الذوق الجماهيري العربي، وأضف إلى ذلك تناول أعمال تشيكوف المسرحية وعرضوها على خشبة المسارح العربية ولا زالت هذه الأعمال تتناول في العديد من المسارح العربية حتى يومنا هذا.

---

[1]– كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. المرجع نفسه. ص 250

[2]– انظر كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. المرجع نفسه. ص 252

[3]– كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. المرجع نفسه . ص 740

كما تأثر المخرجين العرب بالمخرج الروسي (قسنطين أستنسلا فسكي) وتنظيراته المسرحية في أعداد الممثل وصدقه الداخلي والإيمان بما يعمله ويجسده على خشبة المسرح، وتناول الواقعية كمدرسة تدرس في أغلبية الأكاديميات والمعاهد المسرحية العربية على غرار الواقعية في فن أعداد الممثل.

لم يقتصر تأثير الواقعية على المؤلف فقط بل تجاوز إلى الممثل والمخرج والمدرسة الأكاديمية على حد سواء فتعود الواقعية بأصولها إلى التوجه الجمالي الذي كرسته البورجوازية وبلوره الفيلسوف الفرنسي *(دونيه ديدروا 1713- 1784) ويقوم على الإيهام بالواقع وكان تشكيلها كمذهب فيما بعد نتيجة مباشرة للتغييرات الاجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التاسع عشر، وعلى الأخص الفلسفة الوضعية التي يمثلها ألفلاسفة الفرنسيون *(هيبولت تين وسانت بوف **وأوغست كونت)[1] والفلسفة الاشتراكية الطوباوية التي يمثلها (سان سيموث وشارل فوربية) ومن هنا جاءت الواقعية رد فعل على مذهب الفن للفن في الشعر وعلى توجه الرومانسية، فالواقعية فن لا يأتي من الخيال أو من الذهن، وإنما من ملاحظة الواقع بشكل دقيق، ولا يهم الواقعية كمفهوم أسلوبي فحسب وتأثرنا به وما يهمني أن يكون لكل جيل له واقعيته، ليس

---

* دونيه ديدروا: ولد في (5 أكتوبر 1713بلانجر، وتوفى في 31 يوليو 1784 بباريس) فيلسوف وكاتب مسرحي فرنسي كبير خلال عصر التنوير، وتعد اسهاماته المهمة هي كتاباته النقدية عن الاعمال الفنية التي كانت تعرض في صالون باريس في ذلك الوقت، كانت فلسفته تتمحور حول الإرادة الحرة، ومن ارائه أن السلوك تحدده عوامل الوراثة. حصل على الاستاذية عام في الفنون . عمل في الترجمة بين عامي 1742و 1749 وفي عام 1749 نشر مؤلف (أفكار فلسفية) الذي حكم عليه بالحرق في عام 1748ونشر مؤلفات (حلي فاضحة، رسالة عن العميان وسجن بسببها) انظر دنيس ديدرو: الراهبة . ترجمة روز مخلوف: ط 1 .أبو ظبي: (هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة: 2009) ص1

* هيبولت تين: (1828- 1893م) مفكر وناقد فرنسي. أسهم تطبيقة للفلسفة الحتمية الفكرية الفرنسية في القرن التاسع عشر، وقد راى تين إن فهم وتطور عمل الفنان أو الكاتب يوجب اكتشافة حول جنس الشخص (الوراثة) والوسط (البيئة) واللحظة (حال التقاليد الفنية التي عمل الشخص فيها ومن خلال هذه النظرية، ومن خلال تركيزة على على التوثيق كان لتين أثرا عظيم على حركة المدرسة الطبيعية. ومن مولفاته (تاريخ الادب الإنجليزي 1863م – فلسفة الفن 1865م – أصول فرنسا المعاصرة 1875- 1893م) انظر تين هيبوليت ادولف. ency.kqcemb.com

** أوجست كونت: ولد عام (1798 – 1857) في مدينة مونبلبية، وهو تلميذ (سان سيمون) وتخرج من مدرسة البوليتيكنيك، ويعد عالم اجتماع وفيلسوف اجتماعي فرنسي، ألف سته مجلدات عرفت فيما بعد (دروس في الفلسفة الوضعية) ويعد أول من استخدم مصطلح علم الاجتماع، كما لخص وجهة نظرة على أن علم الاجتماع هو أخر العلوم وارقاها، وألف كتاب (مذهب في السياسة الوضعية) ويعد هو الاب الشرعي والمؤسس للفلسفة الوضعية. انظر اوجست كنت ونقد أفكاره (موقع ومنتديات اجتماعي)27-06-2015 تاريخ الدخول 1- 10-2015 س 17: 53
www.ejtemay.com /showthread.php

ما يرمي على جيل بالواقعية التي ورثها من خلفه، وعلى المسرح العربي إتخاذ واقعية الخاصة بمجتمعاتة، فنهج كثيرا من المؤلفين العرب على غرار هذه المدرسة فألفوا العديد من المسرحيات، ومن هنا كان لابد عليا أن أختار نموذج للمسرح العربي نهج على غرار الواقعية الغربية منطلقا من واقع حياة المجتمع الذي عاش فيه وهو نعمان عاشور.

7.1.2.2- نعمان عاشور 17 يناير 1918-1987م حياته وأعماله

يعد نعمان عاشور واحد من أبرز الذين أمدوا المسرح المصري والعربي بالنصوص المسرحية وترك تراثا كبيرا من مسرحياته المتنوعة ولد بمدينة (ميت غمر) بمحافظة الدقهلية عام 1918م أكتسب ولعة المسرح وهو في سن صغير، والذي كان دائما يترد على المسرح في القاهرة، وكان مغرما بالإطلاع والقراءة ولعل الحظ أتاح له ذلك، نجده كان يمتلك مكتبة ضخمة تضم العديد من المؤلفات في مختلف العلوم والميادين من كتب التاريخ والأدب والدين وغيرها.

((أكمل نعمان دراسته حتى وصل إلى الجامعة فتخصص في اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول، وحصل على الليسانس فيها عام 1942م اتصل نعمان بالحركة الأدبية التي برزت في مصر أعقاب الحرب العالمية الثانية، التي اهتمت بمشكلات المجتمع وهمومه، وبرز اسمه بين كتيبة من الأدباء والمثقفين الشباب من طليعة النهضة الأدبية والفنية في الخمسينات والستينات.)) [1]

احتك نعمان عاشور بالتمثيل المسرحي مع زملائه في بعض المسرحيات الشكسبيرية وأطلع على الأدب العالمي لمشاهير الكتاب أمثال *(هنريك ابسن، **وانطون تشيكوف) ويعرف عاشور بأنه أبو

[1]- كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. المرجع نفسه. ص 157، 158

* هنريك ابسن، سبق التعريف به

** أنطوان تشيكوف: أنطوان بافلوفيتش تشيخوف (29 يناير – 15 يوليو 1904) طبيب ومؤالف قصصي وكاتب مسرحي روسي وينظر له من أفضل كتاب القصص القصيرة على مدى التاريخ، ومن كبار الادباء الروس، كتب المئات من القصص القصيرة التي اعتبرها الكثير منها ابداعات فنية كلاسيكية، كما أن مسرحياته كان لها تأثير عظيم على دراما القرن العشرين. ومن اعماله (الاخوات الثلاث، وبستان الكرز، ايفانوف، الدب، اغنية البجعة، الاثار الضارة للتبغ، الزفاف، غابة الشيطان، اليوبيل، العم فانيا) وغيرها. انظر أنطوان تشيخوف: الأعمال المختارة (الأعمال القصصية) المجلد الأول (مؤسسة محمد بن راشد ال مكتوم، دار الشروق) المقدمة

المسرح المصري والفارس الدرامى للواقعية، حيث تركزت أعماله داخل ما يسمى بالكباريه السياسي والكوميديا الساخرة، فهو يؤمن بأن الكوميديا أفضل الطرق لعكس الواقع خاصة عندما يكون مؤلما.

((أهم ما يميز مسرح نعمان عاشور أنه يضع يده مباشرة على واقع ندركه نلمسه غير أننا لا نملك تفسيره فمسرح نعمان عاشور اتسم بالمحاكاة والمعايشة، وقد حمل نعمان ريادة الدراما الواقعية على مدى ربع قرن، فأصبحت الدراما على يديه قطعة حقيقية من الحياة يصوغ فيها أنماطا وشخصيات ليلقى بها داخل عالمه الدرامي الواقعي.)) [1]

جاءت تجربة نعمان عاشور المسرحية مواكبة للتغيرات الجذرية التي شهدها الواقع المصري بعد ثورة 32 يوليو 1952 من خلال نصوصه التي تغلغلت في بنية المجتمع المصري فجاءت موارده بالحياة لتقدم ما يشبه التاريخ للشخصية المصرية، عبر لغة حية مفعمة بالتفاصيل، ما أهله بأن يصبح رائد للواقعية المصرية في المسرح فيما بعد ثورة يوليو 1952م هذه الواقعية التي بدأت منذ فترة مبكرة مع محمد تيمور الذي يعتبر أول كاتب واقعي في بدايات القرن العشرين.

وقد جاء نعمان عاشور بعده بنصف قرن والذي حمل إضاءة جديدة وهي أنه يحمل في داخله فكرا ثوريا ونظرية ثورية لتغيير المجتمع، في مجتمع يعتمد على الإقطاع وسيطرة رأس المال، إلى مجتمع اشتراكي وقد جاء مسرحه معتمد على الفكرة الاشتراكية، وهو بذلك يعتبر ممثل اليسار في المسرح المصري في تلك الفترة، فإضافة إلى كونه كاتبا مسرحيا فهو أيضا مفكر كبير وقد أفاد المسرح في كتاباته الدرامية التي قدمت رؤيه مغايرة. [2]

((كتب نعمان عاشور عددا لا بأس به من مسرحيات الدراما الواقعية الاجتماعية منها المغناطيس 1955- الناس اللي تحت 1956م وعفاريت الجبانة- الناس اللي فوق 1957م- سينما أونطه 1958م- صنف الحريم 1959م- عائلة الدوغري 1963م- عطوة أفندي قطاع عام 1965م- وأبور الطحين 1966م، سرالكون 1970م، برج المدابغ 1975م، ولعبة الزمن 1980م.)) [3]

---

[1]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع نفسه. ص 124

[2]- انظركمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر. تقدم السويفي. ص 158

[3]- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع نفسه. ص 132

وتعد هذه المسرحيات وغيرها دراما اجتماعية تعالج مشكلة نابعة من التناقض الذي يقوم بين البيئة الواقعية بما تمثله من قيم اجتماعية زائفة وبين سعي الفرد لتحقيق الانتصار على هذه القيم طموحا إلى السعادة، فهي نوع الكوميديا الهادفة الجادة التي تهتم بالقصة المسرحية فتدفعها من خلال مشاهد من التهريج لتخفيف الملل الذي تبعثه المناقشة، وتؤدي سلسلة المناقشات إلى المنظر الكبير الذي يقود الأزمة إلى الحل، وهو ما نراه بصورة واضحة في مسرحية (عطوة أفندي قطاع عام) والمسرحية كسائر مسرحيات نعمان عاشور تحرص على القصة المسرحية التي تتحرك في مجال مسرحي محدود، له بداية تتطور من خلال المناقشات إلى حل.

8.1.2.2- ملامح الواقعية في مسرحية (وابور الطحين) لنعمان عاشور

لقد لاحظ بعض النقاد العرب إن عاشور كان متأثرا بتشيخوف وإبسن وغيرهم من الكتاب الواقعيين، ويعترف عاشور بنفسه بهذا التأثير، أنه كان يود تشيخوف والذي كشفت في نفسه قابليات ما كانت لتظهر لو أنه لم يقرأ له، واتضح تأثير تشيخوف_ فيما يعد _ في عدد من مسرحياته التي خرجت على الشكل التقليدي منذ البداية والأزمة والحل.

تشير نادية فرج إلى النتيجة نفسها حول تأثير تشيخوف على عاشور، غير أنها توضح أكثر حيث تقول ((وبرغم إلحاح عاشور على استقلاله عن التقنيات الأجنبية لا يمكننا إلا أن نلاحظ تأثيرات المؤلفين المسرحيين الروس عليه، مثل جوركي وتشيكوف.)) [1]

ويتجلى هذا التأثير في مسرحيات عاشور كمسرحيات تشيخوف، تقوم على توالي الأحداث في خط ذي بداية ووسط ونهاية، كأنها تقوم على ترتيب مكاني للأحداث في الزمان، حيث تتصدى تفاصيل الحياة اليومية التي تبدو ظاهريا تافهة. [2]

عند قرأتنا لبعض مسرحيات عاشور نلاحظ تأثره بأسلوب تشيخوف في رسم الشخصيات وهي عادة من عامة الشعب وهي مركز الأهتمام، فتصوير حياتها طريق مقابلة من خلال حوادث تختار بعناية من حياتها اليومية، ويتطور الحدث عن طريق مقابلة تحريكات الشخصيات، ويستخدم لتأكيد فرديتها، وليس

---

[1]- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960- 1970 والتأثير الغربي عليها. ط 1. لبنان: (دار الأدب- بيروت: نيسان 1983م.) ص 49

[2]- انظرالسعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع نفسه. ص 132

هناك شخصية رئيسية في مسرحيات عاشور أو تشيخوف أو إبسن، بل المجموعة كلها، وطريقة الحياة هي البطل كما أشرنا سابقا في مسرحية عدو الشعب لإبسن كيف كان أسلوب الدكتور ستوكمان مع أفراد عائلته وهما يسردان حوارهما عن مشكلة الحمامات وصراع بين الدكتور وأخيه الذي يملك القوة والقانون ولكن ستوكمان يملك الحق.

إن عاشور له طريقته في الكتابة يؤيد حكم النقاد ((يقول أنه يعالج الموضوع من خلال الشخصيات فيدون ملاحظاته عنهم، وتكون هذه الملاحظات أحيانا دقيقة ومفصلة، ويحدد علاقات الشخصيات ببعظها، وبعد ذلك كله يدخل الحدث ويطوره)) [1]

تبداء مسرحية وأبور الطحين بحوار بين الخاله بهانة وفاطمة وكلا معها كيس من القمح الذي جاءت تطحنه وما يعانينة في وأبور الطحين.

فاطمة: يجي الوابور عجز خلاص، والمكنة نامت ولا لها جومه، واحنا حنفضل مصدجينهم لحديت امته، لما تجي الغلة حصى.......

الخالة بهاتة: كثر الكلام مايجيش همه، اجعدي يابنت واهدي مطرحك.[2]

فاطمة: ماعدش ناجص الا نجف وتزمر له، اعزننا جرود (تصنع من كفها زمارة) توت يا وأبور... يا وأبور توت.

الخالة بهاتة: سخطه تسخطك. يابت اجعدي.

فاطمة: وهي دي مش المكنة اللي كانت بتشر الغلة في طحنة واحدة ولا كانها مية شادوف، وجفت ليه مرة واحدة، دي لفتها ولا ألف دراع، عاوزين يرجعونا لتدوير الرحى.

الخالة بهاتة: بس يافاطمة، أنتي بالعة راديوا على الصبح، كثر الكلام مايجيش همه زي ماجلت.

فاطمة: وجعد ساكته وكفي تحت صدغي، ونجرجش الغلة، الحب جمد، بجى ولازلط السكة الحديد...

---

[1]– السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع السابق. ص 132

[2]– نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وأبور الطحين. الجزء الثاني 1960– 1970. مصر: (الهيئة المصرية للكتاب: 1976م.) ص 14

بهلول: قومي ياولية أنتي وهيه.

الخالة بهاتهة: لا جائدين..

فاطمة: مش جايمين

بهلول: نزوا جوام، دانتوا هنا من البدرية، هو وأبور ولاشيخ بمجام. [1]

يؤكد نعمان عاشور على تسلط الأعيان والعمدة على وأبور الطحين وعدم السماح للفلاحين بممارسة حقوقهم المدنية ونلاحظ ذلك في الحوار التالي.

صفوان: سر المكنه انقطع قبل المولد طوالي، قالوا تقف، ووقفوها.

جودة: أنا حالف ما ادورها إلا بشروط الفلاحين كلتها.

غندور: أمال أيه اللي حصل ؟

صفوان: دا اللي كانوا عاوزينه، يحاولوا السلب والنهب على المولد وبعدها يرجعوا للمكنة من تاني أول ما المولد ينفض.

غندور: يبجو يجابلوني هئ.. هاها.... ها او....

صفوان: مش حيقابلوك أنته حيقابلوا جودة ويجبروة يشغلها...

غندور: مايقدروش ؟

صفوان: مدام معاهم الغفرة يقدروا.. إنما أحنا لو لمينا عليهم الفلاحين كلتها اللي في الكفر يمكن يرضوا بشروطنا..

تهامي: طب وإذا مارضوش ؟

صفوان: في الساعة دي، جودة يختفي من الكفر. يخرج للبر التاني. ولا لايها بلد وحجته معاه. بيدور على شلبية.

تهامي: ياسلام على نباهتك. وذا كله علشان أيه يعني ؟

---

[1]- نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وأبور الطحين. الجزء الثاني . المصدر نفسه. ص 14- 15

صفوان: علشان نفهم نيتهم أولا. وعلشان أنت معاك الاوراج ولازم تستخبي بيها. وكمان على ماتقدر نعرف لشلبية مطرح ؟

غندور الحكاية حتطول ياغندور. [1]

فالأفكار التي ردد صداها نعمان عاشور في مسرحيته (وأبور الطحين) ليؤكد بها وينادي بضرورة ملكية الشعب لوسائل الإنتاج وأدواته، وتعد مسرحية (وابور الطحين) الذي يتحكم فيه أعيان البلدة بعد أن سلبوا الشعب من الفلاحين أسهمهم التي ساهموا بها منذ البداية عند إنشاء (الوابور) في ملكية تعاونية ونلاحظ هذا في الحوار التالي: –

خضيري: هم اللي جو لنا برجليهم.

سليم: وباعوه لنا بأيديهم. [2]

تهامي: أجبرونا كلنا....واحد ورا التاني...اللي يبيع يزرع واللي ما يبيعش ينحرم من الزراعة

غندور: وهديتوا التعاون في غمضة عين.

خضيري: أنا ليه خمس الوابور...

صفوان: لكن الوأبور في الأصل الكل بانيه.

بعض الأعيان: الطاحونة بتاعتنا.

جودة: طاحونة الأهالي وأنتو سارقينها...وادي الدليل بين أيدينا هاتوا كعوب الأسهم.

صفون: وليه يا أم الخير ؟ ام الخير: خذوا الورج من بطن الواد.

تهامي: حيلكم ياخلق.. حيلكم (يخرج أوراق) الكل يملك في المكنة حتى إلي فيكوا مالوش ورجه، لويهد الأهالي (يمتطي الأوراق لجودة)

جودة: (يمسك الأوراق) من الساعة دي الوأبور ملك لجميع الأهالي.

---

[1]– نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وأبور الطحين. الجزء الثاني. المصدر نفسه. ص 70 – 71

[2]– نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وأبور الطحين. الجزء الثاني. المصدر نفسه.ص 95

الاعيان: المكنة احنا أصحابها. [1]

بعد أن انكشفت الاعيان وألاعيبهم ومؤامراتهم ضد الكادحين من أبناء الشعب الذين استطاعوا بتكتلهم واتحادهم، أن يخذلوهم ويعلنوا أحقية الشعب (بالوأبور) وبملكيته.

تهامي: صاحب المكنة اللي يشغلها.

جودة: زي ما صحب الأرض زارعها.

شلبية وجودة: المكنة مشيت بادينا .

صفوان: والبنى آدم سيد المكنة (يشير للجميع).

الخضيري: (للعمدة) للدرجة دي ياعمدة وساكت.

سليم: ياعمدة قوم هات الأمور.

الاعيان: ياعمدة قوم هات الأمور، ياعمدة قوم هات الأمور.

فحوار الشخصيات سريع وحي وشخصيات عاشور تفهم بعضها وتستجيب لبعضها وينهي عاشور مسرحيته بإعلان الثورة الاشتراكية مواكبا لا هم حدث في هذه الفترة وهو إعلان الثورة الاشتراكية وملكية الشعب لوسائل الإنتاج.[2]

فعندما يقف العمدة حكما بين الفريقين المتخاصمين، وكما فعل (كورني موليير) بإدخال السلطة لغض النزاع لإعطاء الحكم شرعيته، يصر العمدة حكمه بوصفه ممثلا للسلطة.

العمدة: (موجها حديثة لشيخ الغفراء) أطلع قوامك يا ابومندور...

خلي الغفر على الكفر تدور... وتنادي على ما جاش يسمع عز المساء وفي الفجرية.... أنحنا فضلنا الأنفع.

جودة: (يلاحقه) والمكنة تبقى اشتراكية (الأهالي يصفقون مرددين وراء العمدة وهم يغادرون المسرح متجهين للكفر) المكنه بقت اشتراكية، المكنه بقيت اشتراكية. [1]

---

[1]- نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وأبور الطحين. الجزء الثاني. المصدر نفسه. 95 – 96

[2]- نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وابور الطحين. الجزء الثاني 1960– 1970. المصدر نفسه. ص 96

وهنا نلاحظ إنها عاشور لمسرحيته بإعلان الثورة الاشتراكية مواكبا لأهم حدث في هذه الفترة وهو إعلان الثورة الاشتراكية وملكية الشعب لوسائل الإنتاج. [2]

رأى العمده أن القوة ستتحرك إلى الشعب فانحاز إلى جانبهم، فكيف له هذا التحول، وهذا ما دعا البعض إلى إتهام نعمان عاشور بفرض نهايات غير منطقية وترديد شعارات لا مجال لها ولا هدف منها إلا الدعاية لفكر اشتراكي أو مواكبة الشعارات والتطورات الاجتماعية التي يمر بها المجتمع في هذه الفترة، وهذه الظاهرة قد نلاحظها في عدد من أعماله المسرحية مثل (الناس اللي تحت والناس اللي فوق وسينما أونطة وهنا في وأبور الطحين وغيرها) وقد لاحظ النقاد على مسرح نعمان عاشور على نحو ما يرى أحمد صالح في كلمته التي قدمت بها المسرحية (بلاديره) أحد تأليفات عاشور فيقول ((من أبرز مميزات نعمان عاشور كمؤلف درامي أنه يضع يده منذ بداية الكتابة على الحركة الجدلية للمجتمع وهو أكثر كتابنا اهتماما برصد الصراع الطبقي واكتشاف حركته، وتكاد مسرحياته جميعا تدور حول الطبقات.)) [3]

كما يتفق النقاد في عرض مسرحية نعمان عاشور (الناس اللي تحت) عام 1956م تعتبر بداية مرحلة جديدة في تاريخ الدراما المصرية ويصف جلال العشري هذا التحول (مع الناس اللي تحت) انطلقت شرارة المسرح المصري الجديد، من حيث اللغة الفصحى استبدل بها اللغة العامية، والحوار الذهني الخالص استبدل به الحوار الدموي المليء بالعفوية والحرارة والشخصيات المتحفية المستدعاة من جوف التاريخ استبدل بها شخصيات واقعية نصادفها كل يوم في عرض الطريق، والعقدة الدرامية التي تقتضيها تقاليد المسرح استبدل بها المشكلة الاجتماعية النابعة أصلا من ظروف الحياة.[4]

ونلاحظ ذالك في الحوار التالي: –

العمدة: المكنة تبقى اشتراكية (الأهالي يصفقون مرددين وراء العمدة وهم يغادرون المسرح متجهين للكفر) المكنة بقت اشتراكية...المكنة بقت اشتراكية.

---

[1]– نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وابور الطحين. الجزء الثاني 1960– 1970. المصدر نفسه. ص 96

[2]– كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. المرجع نفسه. ص 185، 159

[3]– انظر السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع نفسه. ص 138

[4]– انظرحياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960–1970 والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 16–17

وهنا نلاحظ أنهاء عاشور لمسرحيته بإعلان الثورة الاشتراكية، وملكية الشعب لوسائل الإنتاج قد أقحم عاشور في هذه النهاية الهتاف ليواكب التطور الاجتماعي والسياسي المعاش، بمعنى أن نعمان عاشور يفرض نهاية (متذبذبة) بالواقعية الاشتراكية على معظم مسرحياته، مما يكاد يحولها إلى بوق لأفكار ماركسية مسبقة.

وأن كان هذا التعميم فيه شيء من المبالغة إلا أنه في (وابور الطحين) في رأيي قد يكون مرجعه ضعف البناء الدرامي خاصة للشخصيات، فشخصية العمدة التي تحولت هذا التحول الخطير من مسائل للرجعية وممثل لها إلى اشتراكي دون أي تمهيد، تختلف عن تحول مسعد من ذنب للفساد إلى وانظمامه إلى الشعب عندما رأى زوجته وابنه بين الجموع مبررا بوصفه فردا منهم.

وهذا ما نلاحظه في مسرحية (وأبور الطحين) وهو صراع بين الطبقات بين الطبقة الكادحة والطبقة البرجوازية وتأميم جميع الممتلكات للشعب وليس للملكية الفردية وأهم ما يميز مسرح نعمان عاشور وطريقة كتابته المسرحية أنه يضع يده مباشرة على واقع ندركه أو نحسه ولكننا لا نملك تفسيره، أو هو يترجم الإدراك والإحساس إلى حركة موضوعية بين طبقات المجتمع، فأهتم عاشور بالمجتمع المصري أهتماما كبيرا وتناول مسرحياته على محورين وهي:

1- محور السياسة، وصور فيه هموم الشعب المصري بسبب فساد السياسة والسلطة الحاكمة، وتجلى ذلك بوضوح في عدة مسرحيات من أهمها مسرحية (عفاريت الجبانة ووابور الطحين وحملة تفوت ولاحد يموت) وغيرها.
2- محور المجتمع المصري ومشاكله، وصور فيها المشاكل التي يعاني منها الشعب المصري في ذلك الوقت، واضح ذلك في مسرحياته العديدة ومنها مسرحية (الناس اللي تحت والناس اللي فوق وعيلة الدوغري والمغناطيس) وغيرها.[1]

وكما أشرنا سابقا بأن الكتاب المسرحيين العرب يمشون على نسقا واحدا من فترة زمنية إلى أخرى وهذا الكاتب اخترناه نموذجا كأحد الكتاب العرب الذين برزوا في الكتابة الواقعية الاشتراكية في النصف الثاني من القرن العشرين وتأثره بالواقعية الغربية في طريقة الكتابة والبنية الدرامية للنص المسرحي.

---

[1]- كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. المرجع نفسه. ص 160، 161

2.2.2- المدرسة الرمزيه وأثرها في المسرح العربي

الرمزية هي إتجاه فني يغلب عليه سيطرة الخيال على كل ماعداه تجعل الرمز دلالة أولية على ألوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية وطغيان عنصر الخيال، من شأنه أن لا يسمح للعقل إن يعمل ألا في خدمة الرمز وبواسطته، إذ يعوض أن يعبر الشاعر عن غرضه بالفكرة المباشرة، فإنه يبحث عن الصورة الرامزة التي تشير في النهايه إلى الفكرة أو العاطفة.

المدرسة الرمزية هي إفراز حقيقي للثورة العلمية والتطور التقني والتكنولوجي الذي ساد في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بعد أن أحرزت العلوم التجريبية تقدما ملموسا في تلك الفترة مما حد بالفيلسوف (أوجست كونت) إلى تأسيس الفلسفة الوضعية التي نادى بها ووضع قواعدها سنة 1839 م. [1]

قبل التحدث عن الرمزية علينا أن نقوم بتعريفها وكيف نشأة وماهي القواعد الأساسية لهذه المدرسة ومنهم روادها وأسلوب الصيغة الأساسية في بنية النص المسرحي وكيف أثرت في الكتاب المسرحيين العرب .

1.2.2.2- الرمزية تعريفها ونشأتها وروادها

أ- **تعريف الرمزية:** - لغة: يعود أصل الكلمة إلى عصور قديمة لا يعرف مداها، ولأنها موحدة المعنى لدى الشعوب القديمة فهي عند اليونانيين تدل على قطعة الفخار أو الخزف تقدم إلى الزائر الغريب علامة على حسن الضيافة، وعند العرب شرح المعجم اللغوي لسان العرب لابن منظور ((الرمز بحركات تقدم بها العينان والشفتان لتؤدي معنى خفيا لا يؤدي تأدية باللفظ الصريح وقيل الرمز إشارة وايماء بالعينيين والحاجبين والشفتين والفم، الرمز في اللغة: كل ما أشرت الية بيد أوبعين (ورمز، يرمز، رمزا) [2]

[1]- انظرهاشم صالح: أوغست كونت. الفلسفة الوضعية ومفهوم التقدم. (الأوان. السبت 5ايار (مايو) 2007.
www.alawan.org

[2]- الإمام العلامة جمال الدين بن مكرم بن منظور الانصاري الافريقي المصري المتوفي 711 ه: لسان العرب. المجلد الخامس. حققه وعلق عليه ووضع حواشيه. عامر أحمد حيدر: راجعه. عبد المنعم خليل إبراهيم د 1. لبنان: (دار الكتب العلمية بيروت: 2003 م – 1424ه) حرف الراء. ص 417

اصطلاحا: – المدرسة الرمزية حركة أدبية ظهرت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر اعتمدت الرمزية لغة الموسيقى ايقاعا والجمال غاية ومحورا.

والرمز هنا معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أداءها في دلالتها الوضعية، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الآثار النفسية لاعن طريق التسمية والتصريح.

وعرف الرمز (ادوارد جردون كريج) في كتابة في الفن المسرحي ((إن الانسان ليحيا ويعمل ويدرك وجوده في الرمز، وبواسطة الرمز سواء تعرف ذلك بعقلة الواعي أو عقلة الباطن وأن تلك الأجيال التي تعلى من قيمة الرمز وتعرف لها قيمتها خيرا مما يعرفه غيرها.)) [1]

وعرف الادب الرمزي هو ذلك الأدب الذي يقرؤه القارئ العادي فلا يفهم منه إلا ظاهره، أما القارئ المتأمل فيفهم منه هذا الظاهر، ولكنه لا يقف عنده، بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها. [2]

تختلف الرمزية في المسرح عن الشعر الغنائي فعرفت " هي كما يمثلها رجل مثل (ابن) عبارة عن الكشف عن الحقائق النفسية أو معالجة المشاكل الإنسانية الأخلاقية والاجتماعية عن طريق الأساطير والشخصيات التي ترمز لأفكار دون أن يقصد المؤلف تصويرها حية.)) [3]

إن القارئ المتأمل للنص تختلف نظرته من القارئ العادي حتى من نظرة الكاتب نفسه، فنظم إبسن قصيدته المسرحية الرمزية (بيرجنيت) أنه لم يقصد مطلقا أن تكون هذه القصيدة المسرحية رواية تمثيلية تظهر على خشبة المسرح، بل هو قد ألفها إلى القراءة وتنبيه شباب بلادة الكسلان المتراخي إلى عيوبه الخلقية والسلوكية " سمع إبسن أن رجال المسرح الألماني يخرجون مسرحيته الرمزية (بيرجنيت) فلم يمتلك إلا أن سافر إلى ألمانيا ليشاهد ماذا يصنع هؤلاء الالمان في تلك القطعة التي لا يكاد إخراجها في المسرح

---

[1]– ادوارد جردون كريج: في الفن المسرحي. ترجمة دريني خشبة: مراجعة علي فهمي: ط 1. مصر: (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة: 1420هـ – 2000م.) ص 293

[2]– انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 130

[3]– هند قواص: المدخل الى المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 130

يكون مستحيلا، فلما شهدها هناك راعه الإخراج، ثم دهش بالتمثيل، وعجب كيف فسر الالمان هذه المسرحية تفسيرا رمزيا واخرجوا لها من المعاني ما لم يخطر للمؤلف على بال. [1]

فالرمزية شي ينتحي جادة الصواب، ثم شيء معقول محكم الترتيب، وهي اليوم تستعمل في العالم كله، ونحن لا يسعنا أن نسميها شيئا مسرحيا، إذ كنا نقصد بالشئ المسرحي الشئ الزاهي المبهرج، ومع ذلك فالرمزية هي لباب المسرح، والرمزية ليست شيء يخشى منه، إنها الرقة نفسها وهي شيء يفهمه الملوك وذو المناصب الرفيعة، ويخشون منها ويشتد سخطهم عليه.

ب – نشأة الرمزية وروادها: – ظهرت الرمزية بعد هزيمة حرب 1870م مع الثورة ضد القيم البرجوازية المادية والتأثير برؤية الموسيقي الألماني (ريشارد فاجنر Richard Wagner) ويرى فاجنر إن الكاتب الموسيقي الدرامي علية أن يرسم عالما مثاليا، وأن يخلق أساطير على غرار المسرح القديم وأن يثير العالم الروحي الداخلي للشخصيات المرصودة، ولا يتم التركيز فقط على المظهر الخارجي، وكانت هذه الآراء لها أثر كبير في الأوساط المثقفة في فرنسا سنه 1880م. مما ساهم في إفراز تيار أدبي رمزي يدعوا إلى اللامسرح الذي يعتمد على الروحانيات وتداعي اللاشعور واستعمال الصور الرمزية والإيحاءت الحدسية الانزياحية مع توظيف إيقاع بطئ واستقراء ما هو مضمر في النفس الإنسانية والتمرد على الواقع والجنوح نحو اللاعقلانية.

((الرمزية هي حركة أدبية ظهرت كرد فعل ضد البرجوازية المادية التي كانت عبارة عن فن تصويري يرتبط بالواقع ارتباطاً وثيقاً ويقوم بعرضه عرضا مباشرا في أشكال تجسيمية وذلك بهدف الربط بين الشعر والنحت، وبهدف الابتعاد عن العنصر الذاتي لدى الشاعر، أما الرمزيون فقد رفضوا مثل هذا النوع من الفن وراو إن الشعر ينبغي أن يعبر عن الاختلاجات النفسية الدقيقة، وعن الانفعالات اللاشعورية العميقة التي هي أقرب إلى الدلالات اللغوية والنفسية وأقوى وسائل الإيحاء.)) [2]

وانطلاقا من مثالية (افلاطون) فقد ساهمت الفلسفات الحديثة المتعاقبة في ظهور الرمزية، وذلك من خلال تاكيدها البحث عن جوهر الحقيقة، فجاءت نظرية (كانت 1724–1804) المتعلقة بعالم المظاهر وعالم الماهيات الخفية، ونظرية (شوبنهاور) و(نيتشة) الغيبية، وإذا (كانت) قد رفض الوجود الموضوعي

---

[1]– انظر دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 185– 186

[2]– يحيى البشتاوي: الرؤية الأولى في الادب المسرحي. المرجع نفسه. ص 15

الكامل للعالم الخارجي في حد ذاته، وتفسيره للظواهر الخارجية بوصف العالم المحسوس لاوجود له منفصلا عن النفس البشرية.

لكن محاولة (هيجل 1770–1831) قد جائت لتثبيت أسس فلسفية أكثر منطقيه وموضوعية، حيث أكد إن فهم العالم المادي لايمكن تحقيقة إلا عن طريق فهم الذات، وكانت هذه النظريات جميعها تشير إلى أن عالمنا الواقعي ماهو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي الذي لايمكن بلوغه عن طريق العقل بل بصورة تقريبية عن طريق الرمز يصوغة حدس الفنان.

((معظم الرمزيين يرفضون الأدب الموضوعي سواء كان أدبا اجتماعيا أو أخلاقيا، إنما يرمزون لمجرد الترف الذهني واللذة الفكرية المجردة، ومن ثم كان مبدائهم الذين يتشبتون به هو مبدأ (الفن من أجل الفن) و(الصورة الجمالية من أجل الصورة الجمالية).)) [1]

وقد خالفهم في ذلك كثيرون من الرمزيين المسرحيين، وفي مقدمتهم (إبسن، وميترلنك، وهابتمان، وادمون روستان، سودرمان وغيرهم) فالرمزية تعبر عن حقيقة ما توحي به، ولها ظاهر وباطن، وبعبارة أخرى لها معنى جلي ومعنى خفي، فظاهرها في المسرحية أحداث واشخاص تقليدية على حسب المواقف المسرحية، تنتهي جميعها إلى معنى تجريدي غامض عن قصد، بحيث يوحى أن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص في حقيقة تجريدية مستعصية، وأن فكرتها مستترة أو مقنعة من وراء هذه الحكاية التي يشاهدها الجمهور.

((فالرمزية تؤمن أن الحقيقة لايمكن الوصول إليها عن طريق العقل فالطريق الوحيد إلى الحقيقة هو الحدس الفطري، والإيحاء بها عن طريق أفعال وأشياء رمزية تثير في المتفرج إحساسات وأفكارا تتناسب مع إحساس الكاتب.)) [2]

يجب على الكاتب المسرحي أن يترجم هذه الفكرة وذلك بنقل المشاهدين من عالم الوقائع إلى عالم نفسي واجتماعي، ويعد (موريس ميترلنك) من أبرز كتاب المسرح الرمزي، حيث كتب مجموعة من المسرحيات الرمزية الجادة المتقدمة في بنائها المسرحي وفي لغة الحوار والجو الإيحائي، وقد لخص أراه

[1]– دريني خشبة: المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 187

[2]– محمد الدالي: الادب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص180

الدرامية في كتابه (كنز البسطاء) حيث وصف أنها ثورة على المذهب الطبيعي الذي أسس قواعده (اميل زولا) ((إن ميترلنك كشاعر قد أحدث تاثيرا بالفعل على الشعر الفرنسي لغرابة الصور التي جعلته يدخل إلى عالم المجهول، ولكن يبقى الجانب الفلسفي أجمل مافي أعماله إذ يتسم بالفضول والبحث الدؤوب عن الحقيقة في مختلف أشكال الرمز، تلك الحقيقة المرتبطة بمأساوية الوضع الإنساني. [1]

أثرت الرمزية في مسرح (ميترلنك) الذي تحرر من الطبيعة تقليدا حرفيا، وأصبح يعتمد الفكر والخيال والتامل فيما وراء الطبيعة وإضافة روح الشاعرية والتركيز على الإيحاء، وذلك ببناء عدد كبير من المشاهد دون مراعاة للبناء التقليدي، وتعد مسرحية (العميان 1890م) أحد أعماله البارزة الرمزية والتي سنأخذها نموذج للمدرسة الرمزية الغربية لاحقا.

2.2.2.2- قواعد المدرسة المسرحية الرمزية

تختلف المدرسة الرمزية عن غيرها من المدارس الأدبية المسرحية الأخرى لأنها لم تنشأ دفعة واحدة، ولم تكن لها مبادئ معلنة منذ البداية ولخصت قواعد الرمزية ومبادئها حسب اراء الباحثين إلى التالي.

1- رفض مبدأ محاكاة الطبيعة.

2- الإعتقاد أن جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوي النوراني.

3- رفض العقل، والإيمان أن ملكة الخيال هي الوحيدة التي تمكن الإنسان من ادراك الحقيقة.

4- الإيمان بوحدة وعضوية العمل الفني واستقلاله، ولا نقارن العمل الفني باي شيىء خارجه.

5- محاولة استكشاف مشاعر وحالات نفسية جديده (لكنهم قاموا بذلك عن طريق ممارسة الانحلال، وتناول الخمور والمخدرات، والتصوف، والعلوم الروحانية، وجلسات تحضير الأرواح، وممارسة الجنون). [2]

6- الإيمان أن عملية الخلق هي عملية واعية تستغرق كل القدرات وملكات العقل، وليست إنتاجا لخلطة الهام، أو زيارة خاطفه لشيطان الشعر.

---

[1]- انظر يحيى البشتاوي: الرؤية الأولى في الادب المسرحي. المرجع نفسه. ص 23

[2]- انضر يحيى البشتاوي: دراسات في الادب المسرحي. المرجع نفسه. ص 15الى 25

7- استخدام لغة تعتمد على المفارقة والتضاد والصور والاستعارات الغريبة وتداعي الأصوات.

8- الإيمان بضرورة الاعتماد على الإيحاء بدلا من التقرير أو المباشر مع استغلال موسيقى الكلمات.

9- قواعد تركيب الجمل تمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجا يعبر تعبيرا رمزيا عن الحياة الداخلية والنفسية في إطار مسرحي شعري، وستكون مهمة هذه اللغة تجسيد الاحلام والخيالات والصمت، تجسيدا شعوريا.

10- البحث عن شكل جديد للمسرح، شكل يعوم في الرمزية واتساع أفق المخيلة، من خلال مستوى الخطوط وتصميم المناظر المسرحية. [1]

3.2.2.2- نبذة عن حياة (موريس ماترلينك Maurice Maeteerlinck- 1862-1949) وأعماله

ولد موريس ماترلينك في (غنت) في بلجيكا لعائلة ثرية ناطقة بالفرنسية، وتلقى تعليمه في كلية يسوعية متزمتة جعلته يحتضر الكاثوليكية وكل الديانات المنظمة، ثم حصل على شهادة القانون من جامعة غنت في 1885. ثم سافر مباشرة إلى باريس حيث قضى بضعة شهور، قابل أدباء من الحركة الرمزية وتأثر ماترلينك بهم تأثيرا كبيرا، فرض نفسه في باريس في عام 1896م، في عمل له مجموعة شعرية بعنوان (سيريس شود أو متحمس المخالب) في عام 1889م، وهو العام نفسه الذي وصلت فيه مسرحيته الأولى (الأميرة مارلين) ولقت إشادة متحمسة في جريدة (لوفيغارو) في أغسطس 1890، وتلت ذلك سلسلة من المسرحيات تتضح فيها القدرية والصوفية مثل الدخيل عام 1890، ويبلياس ومليزاند 1892، (كنز المتواضع) 1896، وكان العمل أكثر شعبية فيها فهو شاعر وكاتب مسرحي كتب باللغة الفرنسية، حصل على جائزة نوبل للأدب سنة 1911م، وذلك بفضل أعماله لاهتمامه الأساسي فيها على مسألة الموت ومعنى الحياة، ويعد من أشهر أدباء بلجيكا في زمانه. [2]

---

[1]- انضر محمد الدالي: الادب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص180

[2]- انظر رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الأن.د ط. الامارات: (هلا لنشر والتوزيع، دائرة منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، هلا لنشر والتوزيع، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة: د ت.) ص 135

((ارتاد ماترلينك في شبابه حلقات التنويم المغناطيسي وتحضير الأرواح، كما أبدى اهتماما شديدا بالساحر المشهور حينذاك (هوديني) الذي أظهر قوة خارقة في السيطرة على العالم المادي وقدرته على الاتصال بالعالم الغيبي، وأدت طبعة ميترلنك المتصوفة واهتمامه بالغيبيات إلى التقائه مع الرمزيين في الثورة على الواقعية والطبيعية والمادية والتطلع إلى مسرح ينفذ خلال العالم المادي ليصور أسرار الروح.))[1]

"كتب ميترلنك عام 1896م، في كتابه (كنز البسطاء) ينادي بضرورة إيجاد نوع جديد من الدراما تعتمد على تصوير المشاعر والرؤى الداخلية التي لا تتبلور إلا في لحظة الصمت وانعدام الحركة الخارجية فيقول: ((إن ما يتطلب في فن المسرحية هو أن تعالج الهواجس والتوقعات...إلخ أنني أتطلع إلى مسرح يقوم على الأثر العميق للحظات الصمت البليغة.))[2]

فشخصيات ماترلينك المسرحية ليس لها معالم محددة وماضي وتاريخ ميلاد وليس لهم مكان وزمان محددين، بل هم أفكار روحية تتصارع في محاولة لاستشفاف دورها في الوجود وتوحدها مع النفس العليا للكون.

4.2.2.2- مظاهر المدرسة الرمزية في مسرحية (العميان) لمترلينك(la Maeteerlinck)

تحرر (ميترلينك) من تقليد الطبيعة تقليدا حرفيا وأصبح يعتمد الفكر والخيال والتأمل فيما وراء الطبيعة وإضفاء روح الشاعرية والتركيز على الإيحاء، وذلك ببناء عدد كبير من المشاهد دون المراعاة للبناء التقليدي، وأكد على الجمال لا تدركه العين المجردة.

تعد مسرحية العميان (1890) أحد مسرحيات (ميترلنك) التي تتناول قصة مجموعة من العميان الذين يضلون طريقهم في الغابة بعد وفاة (القيس) الذي كان يشكل دليلا لهم، ونتيجة لذلك ينتهون نهاية مأساوية ((فالفكرة الفلسفية التي تقوم عليها المسرحية تكمن في أنه في ظل غياب الكنيسة يكون مصير

[1]– نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة: 1997م.) ص 32

[2]– نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة. المرجع نفسه. ص 33

الإنسان هو الضياع والهلاك، وما حالة العمى التي تعيشها الشخصيات هنا إلا دلالة على عجز الإنسان وعدم قدرته على معرفة مصيره وإدراك خفايا ما يحيط به في هذا العالم.)) [1]

مسرحية (العميان) ينحرف الشكل اللغوي عن الحوار من عدة وجوه وهو في أغلب الأحيان جماعي الأداء (كورسي) ثم أن الردود تفقد خاصية التفريق بين العميان الإثنا عشر، وتستقل اللغة بنفسها ويزول ارتباطها بمقرها الدرامي، فلم تعد تعبيرا ينتظر جوابا، بل يعكس الحالة النفسية المهيمنة للجميع. [2]

إن مترلينك أراد من مسرحية (العميان) أن يخلق مأساة رمزية يعبر فيها عن سر الحياة والقلق النفسي الذي يعتري الإنسان، وذلك بتجريد إبطاله من الحياة المادية للانتقال بهم من عالمهم المحسوس إلى عالم غير مادي، فأتى بشخصيات هشة هوائية غامضة مبهمة تروح وتجئ فيما يشبه ضياء القمر، والكلمة هنا ليست سوى رمز للعالم الخارجي والعالم النفسي وهي توحي ولكنها لا تقول، واللغة هنا لا تنقل الفكرة فحسب وهي ليست حلقة اتصال لنقل المعاني المحددة، إنما تملك قدرة إيحائية فائقة لخلق عالم من الظلال والألوان والأصوات التي تتجاوب مع عالم آخر فوق الواقع، أن الحوار في الدراما الرمزية من وظيفته التي تكون ملازمة له هي وسيلة للربط ولتوضيح العلاقات المتبادلة التي تقوم بين الشخصيات لأن الحوار يكشف عن علاقة كل واحد من المتحدثين لا بمن يشارك الحديث ولا بالنسبة لشخصيات الدراما عموما بل تعتمد بالدرجة الأولى عن شيء ثالث وهذا الشيء هو الذي تتم ترقبه منذ بداية المسرحية وحتى النهاية.

توضيح العلاقات بين الشخصيات تكون مرتبطة بشيء ما غير محدد وبعيد جدا، إن الغز الغامض الذي أدى للبحث عنه إلى صرف الجميع بصورة غير إرادية عن اللحظة الحاضرة، ويحدث انتقال من الانفتاح إلى الانغلاق، والانتقال الذي يستثني خلاله أي نوع من الاندفاع أيا كان نوعه إلى خارج حدود الوضعية القائمة بالنسبة لأي شخصية من شخصيات الدراما، هذا الانتقال هو الذي يجري تحقيقه في مسرحيات (ميترلنك) وهذا المبدأ الأساسي للبناء وإن الحادثة المفجعة التي تقع في مسرحية (العميان) ((

[1]– يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي. المرجع نفسه. ص 26

[2]– انظر بيتر زوندي: نظرية الدراما الحديثة. ترجمة أحمد حيدر. المصدر نفسه. ص 64

هي المحافظة على القيمة التراجيدية فيها فالمأساة تختفي في الرمزية وتسعى لتكوين قيمتين تراجيدية وهذا النوع من التكوين يشكل المسة الأكثر تميزا للدراما الواقعية الجديدة.)) [1]

العميان الإثنا عشر يطرحون أسئلة عن الخوف على مصيرهم ويدركون بالتدريج ما هم به من أوضاع، ويقتصر الحديث الذي يحدد إيقاعه على أساس تبادل السؤال والجواب على ذلك فقط كما في الحوار التالي:

الاكمة الأول: ألم يعد بعد ؟

الأكمة الثاني: لا أسمع شيئا.

الأكمة الثالث: انا أيضا كنت نائما. [2]

الأكمة الأول: الم يعد بعد ؟

الأكمة الثاني: لا اسمع شيئا مقبلا.

الأكمة الثالث: ان أوان عودتنا إلى الدار.

الأكمة الأول: ينبغي أن نعرف أين نحن.

الاكمة الثاني: الطقس بارد من ساعة انصرافه.

الأعمى الأكبر سنا: هل يعرف أحد أين نحن ؟

العمياء الأكبر سنا: لقد سرنا سيرا طويلا. لابد أن نكون بعيدين جدا عن الدار.

الاكمة الأول: اه. إن النساء قبالتنا ؟

العمياء الأكبر سنا: نحن جالسات قبالتكم.

الاكمة الأول: انتظرن. ساقترب منكن (ينهض ويتلمس طريقة) أين أنتن ؟ تكلمن لاسمع أين أنتن !

---

[1]- وسام أحمد شهاب: إيفان علي هادي: (الحدس ما بين النظرية والتطبيق في النص المسرحي مسرحية سوء تفاهم نموذجا.) مجلة مركز بابل. العدد الثاني، . (2011م.) ص 110

[2]- موريس ميترلينك: مسرحية العميان. ترجمة شلوتسر: دون نشر، ميونيخ، ط ت، ص 198

العمياء الأكبر سنا: هنا، نحن جالسات عل حجارة.

الاكمة الأول: (يتقدم ويتعثر بجذع الشجرة وقطع صخر) يوجد عائق بيننا.

الاكمة الثاني: يفضل ان يلازم المرء مكانه.

الاكمة الثالث: أين أنتن جالسات ؟ هل ترغبن في الاقتراب منا ؟

العمياء الأكبر سنا: لانجرؤ على النهوض !

الاعمى الأكبر سنا: لماذا باعد بيننا ؟ [1]

ويتجسد مفهوم الأنثولوجيا في المسرحية من خلاله الحالة التي تبدو عليها الشخصيات وكلها تتصف بصفات الشيخوخة والعمى والجنون التي تشكل دلالة على عجز الإنسان وعدم قدرته على إدراك ما يحيط به في هذا العالم، وهذه الشخصيات يعبر حوارها منذ البداية عن حالات القلق والخوف والترقب كما في الحوار السابق. [2]

((مهما كان المحتوى الرمزي للأعمى، فهو يعمل في المجال المسرحي على إنقاذ المسرحية من الصمت الذي يهددها، فإذا رمز العمى إلى عجز الإنسان ووحدته رهنا نحن معا منذ سنين طويلة ولم نشاهد بعضنا قط، كأننا دائما وحيدان، يجب أن يرى الإنسان قبل أن يحب.)) [3]

ونلاحظ ذلك في الحوار التالي: -

الأكمة الأول: بدات أدرك حقيقة الوضع. ولنسائل النساء أيضا. اذ ينبغي أن نعرف الأم نستند. إني أسمع صلاة العجائز الثلاث على الدوام. فهل هن معا ؟

العمياء الأكبر سنا: إنهن جالسات إلى جانبي فوق صخرة.

الأكمة الأول: أنا جالس فوق اوراق جافة.

الأكمة الثالث: والعمياء الحسناء أين هي ؟

---

[1]- موريس ميترلينك: مسرحية العميان. المصدر نفسه. ص 199

[2]- انظر يحيى البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي. المرجع نفسه. ص 28

[3]- بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، المرجع نفسه، ص 63

الأكمة الثاني: وأين المعتوهة وابنها ؟

العمياء الشابة: انه نائم فلا توقظوه !

الأكمة الأول: اه كم انت بعيدة عنا ! كنت احسب انك قبالتي.

الأكمة الثالث: بتنا نعرف على وجه التقريب كل ما يلزمنا معرفته. فلنتحدث قليلا في انتظار رجوع الكاهن. [1]

فموضوع الحوار بذلك موضوع تساؤل، فهو في الوقت ذاته يعود الفضل في أنه لم يزال هناك باعث على الكلام ((إن موريس ميترلنك كاتب رمزي يطرح في مسرحية (العميان) حالة رمزية للغاية، ولكنه يعالجها بشكل مادي ملموس جدا، أنه يغرقنا من خلالها في البحر الداخلي الذي يحمل روحنا، ويجعلنا نسمع وقع خطي الموت الصامتة وهي تقترب.)) [2]

فالرعب جزء لا يتجزأ من وضعنا، وشرطنا الإنساني نراه بما فيه الكفاية، من دون رتوش ولا كلمات رنانة كبيرة أو آثار لدرجة إدراكه فيقول أحدهم للجميع الذين ينتظروا مجي الكاهنة.

الأكمه الثاني: هل نحن الآن في الشمس ؟

الأعمى السادس: لا أظن ذلك، فالوقت متأخر جدا. [3]

الأكمة الثاني: كم الساعة الآن ؟

العميان الآخرون: لا ندري، ما من أحد يعرف.

الأكمة الثاني: أما تزال هناك بقية من ضياء ؟ (يخاطب الاعمى السادس) أين أنت ؟ ؟ هيا، أنت يامن ترى بعض الشيئ، هي قل.

الأعمى السادس: اعتقد أن الجو معتم جدا. حين تسطع الشمس، أتبين خطاء أزرق تحت أجفاني. شاهدت واحد منذ وقت طويل. اما الان فلا المح شيئا. [1]

---

[1]– موريس ميترلينك: مسرحية العميان. المصدر نفسه. ص 200، 201

[2]– محمد سيف: مسرحية العميان، لموريس ميترلنك، أنا لا أبصر إلا حيث أحلم، القدس العربي، 17 فبراير 2015، 28: 5

[3]– موريس ميترلينك: مسرحية العميان. المصدر نفسه. ص 207

إن أولئك العميان ينتظرون منذ زمن شخص ما، ومع توالي الحوار ندرك أن هذا المنتظر لا بد من حضوره، لأن في وجوده إنقاذ لوجودهم، في انتظار ذلك المجهول يتطور الحوار بين الشخوص فاقدي البصر لنتعرف على مأساتهم خطوة خطوه. ((إن أولئك المأزومون بالعاهة يعيشون في ملجأ للعميان، وقرر الكاهن العجوز اصطحابهم إلى البحر ليستمتعوا بالشمس يوم عيد الجزيرة قبل هبوط الشتاء الثقيل بغيومه وصقيعه وعواصفه وأمطاره، ذلك الشتاء الذي يزيد ظلمتهم كثافة، وعند وصولهم إلى شاطئ البحر يخبرهم أنه ذاهب لشراء خبز وماء للطفل، ولا يعود أبدا، حينما يفقد أولئك الذين غادرتهما عيونهم الدليل الوحيد المبصر، ويتركهم في مكان مجهول، تكون أداتهم الوحيدة للتواصل مع العالم هي أذانهم)) [2]

الأكمة الثاني: لاينبغي أن نقلق بلا طائل سيرجع قريبا.لننتظر أيضا. ولن نخرج بصحبته لاحقا.

الأعمى الأكبر سنا: نحن لايسعنا الخروج وحدنا.

الأكمة الأول: لن نخرج ابدا. أفضل عدم الخروج.[3]

الأكمة الثاني: لم نكن راغبين في الخروج. ما من أحد طلب ذلك.

العمياء الأكبر سنا: أنه يوم عيد في الجزيرة. ونحن نخرج دائما أيام الأعياد الكبرى.

الاكمه الثالث: لقد أقبل يربت على كتفي، وأنا لا أزال نائما، ويقول لي أنهض، حان الوقت وارتفعت الشمس عاليا جدا، هل ذلك صحيح ؟ لم الحظ. أنا لم أرى الشمس في حياتي البتة.

الأعمى الأكبر سنا: أنا رايت الشمس حين كنت صغيرا.

العمياء الأكبر سنا: وأنا أيضا. كان ذلك في سنين، وأنا طفلة، حتى لا أكاد أتذكر شيئا. [4]

فمع تطور الحوار الدرامي يكتشف العميان أن الكاهن فارق الحياة، ليتحول إلى جثمان يرقد عند الشجرة البعيدة، يتحول خوفهم إلى رعب وقد بدو يدركون أنهم فقدوا طريق الخلاص، وليس بوسعهم العودة

---

[1]- بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، المرجع نفسه، ص 63

[2]- بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، المرجع نفسه، ص 64

[3]- موريس ميترلينك: مسرحية العميان. المصدر نفسه. ص211

[1]- موريس ميترلينك: مسرحية العميان. المصدر نفسه. ص 211

إلى الملجأ أو الدار، ويبدأ الطفل في الصراخ فيظنون أنه رأى شيئا مخيفا، فهو المبصر الوحيد بينهم ويفترضون إذا أن بكاءه دليل وجود أمل جديد ونلاحظ في الحوار التالي.

العمياء الأكبر سنا: الطفل يبكي ؟

العمياء الشابة: انه يرى ! انه يرى ؟ لاريب في انه قد ابصر شيئا حتى اخذ يبكي. (تحمل الطفل بين ذراعيها وتتقدم به نحو الجهة التي بدا وقع القدام صادرا عنها. ونساء الاخريات يتبعنها بقلق ويحطن بها) ساذهب لملاقاته !

العمياء الأكبر سنا: احترسي ! [(1)]

العمياء الشابة: أه كم يبكي ! ماذا هناك ؟ لا تبكي لا تخف، ليس ما يخشى منه فنحن من حولك، ماذا ترى ؟ لاتخشى، لاتبكي هكذا، ماذا ترى ؟ قل ماذا ترى............. الخ ؟

فالانتظار هو العمل الوحيد الذي يصنعه الشخوص، وفي أثناء انتظارهم يسردون ذكرياتهم، ويظهرون وجلهم حينا، ويبتسمون حينا، ويراودهم الأمل حينا آخر، ويقبض اليأس على أرواحهم أحيانا كثيرة، وتدور حواراتهم دائما عن الوقت ومرور الزمن، أو يهبط المساء ليتحول ظلامهم ظلامين.

وتعد مسرحيات ميترلنك والمسرحيات الرمزية عموما أصعب المسرحيات إخراجا على المسرح فهي تعتمد اعتمادا كبيرا على الإيقاع والإضاءة لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني، وربما كان من حسن الحظ أن ظهر في ذلك الوقت، أبان ازدهار المسرح الرمزي سواء على أيدي ميترلنك أو من تأثروا به، مثل [2*](أدوارد ألبي) الذي أنشأ فيما بعد مسرح الصمت، كما

---

(1)– موريس ميترلينك: مسرحية العميان. المصدر نفسه. ص 242

* أدوارد ألبي: برز ادوارد البي على خارطة المشهد الثقافي والمسرحي الأمريكي على نحو قوي في الخمسينات من خلال تقديمه لعدد من الاعمال المسرحية المتميزة التي تمتلئ بتفاصيل الصراع العنيف والمعاناة وخيبة الامل التي تميزت بها تلك المرحلة التي شهدت انتقلا مفاجئا في حياة المجتمع الأمريكي في حالة الهدوء خلال هذه الفترة، من اهم اعمال البي مسرحية (من يخاف فرجينيا ولف وعرضت في نيويورك سنة 1962) وحصلة على جائزة (بولتزر) ومعه كتاب مشترك في تاليفه مع (هاري راند) والذي يسلط الضوء على اعمال تسعة من اشهر النحاتين. انظر مريم جمعة فرج: (ادوارد البي يسرج حصان العبث من اجل مسرح قائم على الجدل) موسوعة رواد المسرح العربي والعالمي 2008، س 27–9، تاريخ الدخول 3– 10–2015 س 17: 32

Saihat.net/vb/showthread.php؟

ظهر حينذاك مهندس الديكور [**1](أدولف أبيا) الذي استحدث أساليب جديدة في الإضاءة والتصميم المسرحي، وأحدث ثورة في شكل خشبة المسرح.

5.2.2.2- أثر المدرسة الرمزية في المسرح العربي

لم تقتصر تأثير النظرية الرمزية في المسرح على فرنسا وحدها إذ سرعان ما انتشرت في أوروبا فانعكست في أعمال (سترندبرج) الأخيرة مثل مسرحية (الحلم وسوناتا الشبح) وفي أعمال هنريك إبسن الأخيرة مثر (البناء العظيم وعندما نحيا نحن الموتى) تلك المسرحيات التي ربط فيها إبسن العالم المادي بالعالم الغيبي في وحدة الرمز المتعدد الأصداء، بحيث يلقى كل من العالمين أضواء على الآخر، كذلك وضح التأثير الرمزي في مسرحيتين وهي (برندا وبرجنيت) ففي هاتين المسرحيتين، كما في جميع مسرحيات إبسن الرومانسية والواقعية التي لا تخلو كلها من العنصر الرمزي، ونلاحظ نقاء غريزة الرجل الفنية، وشدة شغفه بتخليص الإنسانية من إدارتها وإنارة السبيل أمامها لتبليغ حياة أنقى وتتبع فلسفة أخلاقية أرقى، وتتخلص من رذائلها الاجتماعية التي هي في الجملة رذائل أممية لا تختص بها أمة ولا شعب عن شعب. [(2)]

استوضح تأثير الرمزية في أعمال الشاعر الأيرلندي (ويليام بتلر ييتس) ((خاصة في مسرحياته المسماة (تمثيليات كتبت للراقصين) والتي حاول فيها أن يصور عالما نورانيا تتخاطب فيه الأرواح، والتي غلب عليها طابع شاعرية الحركة التي استقاءها الشاعر من المدرسة الرمزية وأيضا من المسرح الياباني المعروف بأسم (النو) والذي يعتمد على الإيقاع والموسيقى والتمثيل الصامت، وفي أيرلندا تأثر الكاتب المسرحي (جون ميليتجتون سينج) بالمدرسة الرمزية.)) [(3)]

** أدولف أبيا: من مواليد جنيف في (1862 وتوفى في نيون 29- 1928) مهندس ديكور سويسري، ومنظر مسرحي في الإضاءة والألوان، درس الجامعة في باريس، اصدر اول عمل له (اخراج دراما فجنر) يفند فيه وجهات نظره في رسالة الى رسامي وملوني الديكورات مقترحا عليهم استعمال متطلبات خشبة المسرح من ابعاد الرؤية الثالثة. انظر كمال الدين عيد: اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي. مراجعة إبراهيم حماده: المصدر نفسه. ص 51، 52

(2)- انظر دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية. المرجع نفسه. ص 187

(3)- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة. المرجع نفسه. ص 35

إن المسرح الرمزي الذي تبلور على أيدي (ميترلنك وييتس ستريندبرج من ناحية، وعلى أيدي إبسن وسينج) من ناحية أخرى، يوضح لنا التيارين الأساسيين في النظرية الرمزية فالتيار الأول يعكس الاعتقاد بأن العالم المحسوس ما هو إلا إستناد يحجب الغيب ويجب اختراقه، وعادة ما يترجم هذا الاعتقاد دراميا عن طريق إلغاء المستوى الواقعي للحدث بحيث يقترن العمل الدرامي من القصيدة الشعرية.

والتيار الآخر يعكس الاعتقاد بأن العالم الواقعي المادي هو تجسيد رمزي لعالم الغيبيات، أي أن عالم الروح وعالم المادة يتدخلان في كل كبير يشكل كل شيء، والترجمة الدرامية لهذه الفكرة تتخذ صورة الحفاظ على المستوى الواقعي مع إعطائه بعدا روحيا أو رمزيا، يشكل معنى أبعد وأعمق وأكثر دواما للحدث الخارجي، بحيث يصبح الحدث الخارجي العارض الخاضع لعنصري الزمان والمكان العارضين، رمزا لحقيقة إنسانية ثابتة لا تخضع لأية متغيرات، فأثر الرمزية لم يقتصر على أوروبا فقط بل أصبح لها أثر في أدبنا العربي الحديث، فكان للترجمة التي قام بها أغلبية الأدباء، ولا سيما تلك التي قامت بنشرها مجلات مشهورة مثل، المقتطف والمكشوف والرسالة والأدب أثر واضح في نقل الأداب الغربية التي أخذت بأساليب المدارس الأدبية، وقد مهد لهذه الترجمات الإطلاع المباشر على اللغات الأوروبية والأمريكية وأثر الهجرات التي قام بها عدد من اللبنانيين والسوريين والمصريين وغيرهم من العرب إلى بلاد الغرب ولا سيما الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا.

((لقيت الرمزية أهتمام من الشعراء العرب وانتشرت على أوسع نطاق، ولم يكن ظهور الرمزية في أدبنا خاضعا لنفس الظروف التي نشأت في كنفها الرمزية في الأدب الغربي بحيث يقترن العمل الدرامي من القصيدة الشعرية.)) [1]

ومن مظاهر ذلك الرمزية الجزئية لجبران خليل جبران خاصة في قصيدته (المواكب) التي اعتمدت في بعض صورها على تراسل الحواس كما في قوله.

هَل تَحَمّمت وبعطر وتَنشّفتَ بنُور

وَ شَربتَ الفَجرَ خمراً في كؤوس من أثير [2]

---

[1]– نهاد صالح: التيارات المسرحية المعاصرة. المرجع نفسه. ص 36

[2]– جبران خليل جبران: قصيدة اعطني النائي.المواكب. ط 1. لبنان: (منشورات عالم الشباب بيروت: 2000.)

وفيه أنتقال الحس البصري (النور) مكان الحس المسي (التنشف) والحس الذوقي (الشرب) مكان الحس البصري، وغنتها فيروز وهذا ربما لا يحقق لجبران رمزية كلية.

أجمع الدارسون لرمزية الأدب العربي إن أديب مظهر المتوفى 1928 أول شاعر في العربية أدخل شرارة الرمزية الحقيقية إلى اللغة العربية في قصيدته المسماة (نشيده السكون) وكان له أن يبرز إلا أن الموت عاجلة وهو في السادسة والعشرين من عمره، كما برز الشاعر اللبناني سعيد عقيل (1918-1916) مؤسس صحيفة (البرق) وقد قتله الأتراك نتيجة مواقفه السياسية المتشددة، وهو من أوائل الأدباء العرب نقلا للرمزية الغربية كما أنه يرى إن الشعر يجب أن لا يخبر بل يؤمن ويوحي ويلمح وأصر على الإدراك اللامنطقي والحدس للعالم، كما أعتبر الشعر موسيقى قبل أن يكون فن فكري، ومن الرمزيين أيضا (يوسف غصوب، وجورج صيدح، إيليا أبو ماضي) بعد سنة 1950.

((شاعت في الشعر العربي حركة جديدة تنتمي إلى الرمزية من أبرز أعلامها (بدر شاكر السياب، عبد الوهاب لبياتي، سعدي يوسف، نازك الملائكة) من العراق، وكذلك برز من سوريا ولبنان (خليل الحاوي، يوسف الخال، أدونيس) ومن مصر (صلاح عبد الصبور) وغيرهم من الشعراء من عدة أقطار عربية.)) [1]

((فالتأثير لا يقتضي وجود (مرسل) فقط فينقل وحده، أو (مرسل إليه) مستعد لاستقبال ومنفرد، بل لا بد من وجود واحد وسيط يلعب دوراً أساسياً في كل تأثير أنثروبولوجي، يراعي معطيات الوضعيات القافية التي تدفع إلى التأثير أو إلى التأثر في الثقافة المرسلة أو الثقافة المرسل إليها.)) [2]

وقد أشيع في العالم العربي نزوع آلي في تفسير كل إبداع جديد بمدى استغراقه في التأثير بالأنماط الغربية، دون أدنى اعتبار للوحدة الأنتربولوجية للأشكال التخيلية، والتي وجدت تربتها الخصبة أو استبعدت تماما من هذه التربة لغياب الوحدة السابقة.

---

[1]- محمد مندوب: الغربة في الأدب العربي نص استهلالي، في الأدب والنقد. المذاهب الأدبية الغربية الكبرى وأثرها في الأدب العربي. 2010/09/22: 16: 42
ww. startimes.com

[2]-سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. دراسة مقارنة. د ط. المغرب: (المركز الثقافي العربي، ص 123

فتأثير الغربي عنصرا من بين العناصر على الأدب العربي، فإننا نجد أغلب المحدثين بمن فيهم (أدونيس) أستلهم مناهج وتفكير الغرب بتحقيق إبداعية الإبداع، وكذلك طه حسين من مصر إذ يحدد عمق الارتباط بالغرب عمق الإبداع العربي.

((تجمع الوحدة المستهدفة عند بول كوريني بين المصير التاريخي ورؤية العالم والميراث الثقافي حيث تصهرها جميعا الغزوات والحروب والمبادلات، سامحة بذلك (للمتلقي) بتفكيك الخطاب، واعتماده كنمط يعاد إنتاجه أو يتم استيعابه فقط.)) [1]

المسرح العربي كان ولا زال متأثرا بالغرب وبتياراته المسرحية، والتيار الرمزي أحداها فنلاحظ تأثير الرمزية في عدد من المسرحيات العربية مثل مسرحيات توفيق الحكيم التي تعكس هذا الاتجاه مثل مسرحية (بيجماليون) عام 1942، فيقول الحكيم ((لكي أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، أجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في الطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز، وإن الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعة، كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم، ولكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته.)) [2]

وعلى الرغم من الحوار القوي الذي أغنت مسرحياته أدبنا العربي، فإن الرمزية عنده ذات مستوى ذهني وحد تتجسد فيه النوازع الإنسانية في شخصيات مستقلة، فشهرزاد نداء للمعرفة، وشهريار العقل الخالص ومن الحوار بينهما نفهم أن الحكيم ناداء الحياة على المعرفة، فيرجح القلب والمشاعر على العقل، في حين أن مسرحية (بيجامليون) يغلب نداء الفن المحض على نداء الحياة، من خلال الحوار الذهني، كذلك مسرحيته (أهل الكهف) والتي تعد من أنجح مسرحياته الذهنية، وفيها صراع الإنسان مع الزمن وروابطه، ولكن التجريد وتحريك الشخصيات كأنها صور مشدودة بخيوط صناعية، أو أبواق، وفرص الآراء على منطق الأسطورة، تجعل هذه المسرحية كذلك موغلة في التجريد الذهني ذو المستوى الواحد، ونرى حين تتحدث الشخصيات والفكرة، ونلاحظ الفرق مثل هذه المسرحيات الرمزية، والاتجاه المعاصر لمسرحيات الفكرة والمواقف في الأدب العالمي.

---

[1]– سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. المرجع نفسه. ص 124

[2]– محمد غنيم هلال: النقد الأدبي الحديث. المرجع نفسه. ص 563

((كما ألف علي باكثير أول مسرحية رمزية سنة 1951، وهي(مسمار جحا) وهي مسرحية رمزية تصف مغامرات جحا الشخصية الشعبية الحكيمة، وترمز للاحتلال إقبالا لما كان يحس به الشعب المصري آنذاك من رغبة ملحة في إجلاء المقاومة المسلحة ضد الإنجليز بقناة السويس.)) [1]

أن الحركة الرمزية تعد أحد المذاهب الدرامية التي أخذ منها المسرح العربي في عدد من الأقطار العربية، ففي العراق مثلا نجد عدداً من الكتاب المسرحيين كتبوا نصوص مسرحية على غرار الرمزية مثل (طه سالم، ويوسف العاني، عادل كاظم) كتب بعضهم من خلال الرمز المكثف الغامض كما كتب يوسف العاني مسرحية (المفتاح) وكتب طه سالم مسرحية (مدينة تحت الجذر التكعيبي) ومسرحية (طنطل) كما كتب طه عادل كاظم مسرحية (الموت والقضية) كما ألف سعد الله ونوس من سوريا عددا من المسرحيات مثل(الملك هو الملك) ومسرحية، مغامرة رأس المملوك جابر) وغيرها من المسرحيات.

وهي محاولة من نوع آخر للاستناد إلى التراث بأسلوب واع، وتوظيف قادر على صياغة الحدث في نسيج تجريبي وإحداثي ناضج، ينبثق من الواقع ويستكشف أفاق المستقبل. [2]

فالعوده إلى التراث للانطلاق منه إلى الواقع المعاصر حيث تتحسس الجماهير قضاياها وتعرف أعدائها عبر تعرية الشخوص التي تتبادل الأدوار فتنخلع النفس الإنسانية من سلوكياتها القديمة نتيجة للإغراءات السلطوية المتمثلة بالزمان والمكان والظروف المحيطة بهما. [3]

فلم يقتصر تأثر المسرحيين العرب بالرمزية في قطر معين فتأثر بها أغلب المسرحيين سوى من الجزائر أو من اليمن أو غيرهم، لعل التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية المتسارعة التي مرت على الوطن العربي كانت سبباً مباشراً في تلك التغيرات الفكرية والمواقف في مجال الأدب والفن، فترجمت مجموعة من المسرحيات الرمزية لإبسن وكذلك تشيكوف وتناولها المسرحي العربي كان لها أثر في معرفة هذا الاتجاه وتجسيد عروض مسرحية لهؤلاء الكتاب على المسرح، ومنهم من اتجه إلى الكتابة المسرحية على غرار هذه المدرسة . الكتاب المسرحيون العرب كثيرون ولكني سأختار كاتبا واحدا كتب مسرحيات على غرار الرمزية الغربية وهو صلاح عبد الصبور مأخذ نموذج من أعماله.

---

[1]- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسه. ص 209

[2]- انظر فؤاد على حارز الصالحي: دراسات في المسرح. د ط. الأردن: (دار الكندي للنشر والتوزيع: د ت.) ص 86

[3]- انظر هيثم يحيى الخواجة: أطياف من المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 112- 113

6.2.2.2- نبذة عن حياة صلاح عبد الصبور وأعماله

ولد صلاح عبد الصبور في 3 مايو 1931 في مدينة الزقازيق بمحافظة الشرقية في مصر، وتلقى تعليمه في المدارس الحكومية، ودرس اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول، (القاهرة حاليا) وفيها تتلمذ على يد الشيخ أمين الخولي، الذي ضم عبد الصبور إلى جماعة (الأمناء) التي كونها، ثم إلى (الجمعية الأدبية) التي ورثت مهام الجماعة الأولى، وكان للجماعتين تأثيرا كبيرا على حركة الإبداع الأدبي، والنقدي في مصر.

وبعد تخرجه عين صلاح عبد الصبور مدرسا بوزارة التربية والتعليم، إلا أنه استقال منها ليعمل بالصحافة، حيث عمل محررا في مجلة (روز اليوسف) ثم جريدة (الأهرام) وفي عام 1961 عين صلاح عبد الصبور بمجلس إدارة المصرية للتأليف والنشر، وشغل عدة مناصب بالدار، ثم عمل مستشارا ثقافيا للسفارة المصرية بالهند، ثم اختير رئيسا لهيئة الكتاب المصرية له العديد من الأعمال فكتب الشعر وهو في سن مبكرة، وأخذ ينشر قصائده في مجلة الثقافة القاهرية والآداب البيروتية، وكان مهتما بالفلسفة والتاريخ، وكذلك الأساطير وعلوم الإنسان كعلم النفس والاجتماع والأنثربولوجيا.

((تنوعت المصادر التي تأثر بها صلاح عبد الصبور، من شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي، مرورا بسير وأفكار بعض أعلام الصوفيين وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات، كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني والإنجليزي.)) [1]

ولم يضيع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده، بل أفاد خلاله من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافات الهند المتعددة.

وكان أول ديوان له (الناس في بلادي) عام 1957. ويعد أول مجموعة شعرية لعبد الصبور، ثم ديوان (أقول لكم 1961، أحلام الفارس القديم 1964 وتأملات في زمن جريح 1970 وشجرة الليل 1973 والإبحار في الذاكرة)1977 م .

---

[1]- نعيمة مراد محمد: صلاح عبد الصبور، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور. المرجع نفسه.63 الى 70

((كما ألف عددا من المسرحيات الشعرية هي (ليلى والمجنون 1971 وعرضت على مسرح القاهرة في العام ذاته، مأساة الحلاج 1964 (ومسافر ليلى) 1968 والأميرة تنتظر 1969 وبعد أن يموت الملك 1975).)) [1]

كما له مجموعة من المؤلفات في القصة وكتب متنوعة، وحصل على العديد من الأوسمة منها: جائزة الدولة التشجيعية عام 1965 ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى عام 1965، وجائزة الدولة التقديرية في الأدب عام 1981، وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى، والدكتوراه الفخرية في الأدب في جامعة المنيا عام 1982 م.

وفي الخامس عشر من أغسطس 1981م توفى صلاح عبد الصبور الذي كان يؤمن بأن الفكرة هو من يستطيع أن يمزج في رأياه الماضي بالمستقبل، ومن يعرف أن الحاضر لحظة تاريخية حاسمة، وهو أيضا الإنسان الذي تعنيه (الفكرة) كقيمة في ذاتها جدير بأن يبذل حياته من اجلها.

((ويعد صلاح عبد الصبور يقف بإنجازاته المتدفقة في حقل الشعر والمسرح علامة بارزة في معالم حركتنا الأدبية المعاصرة. ويرى أنه تأثر (بالمنفلوطي) في أول حياته، وقرأ أعداد مجلة السياسة الأسبوعية، وتأثر (بجبران خليل جبران ثم المتنبي) شاعرا فأرتبط بالأدب بصفته وسيلة للتعبير عن النفس، وأسلوب حياة في المستقبل.)) [2]

أثرت في مسرح عبد الصبور نقاط تحول منها الزلزال الديني، الذي عرفه حين قرأ الفكر المادي، اهتزاز اقتناعه بالأدب العربي الكلاسيكي، المصدر الوحيد لثقافة الأدب، فهناك الآداب الأوروبية التي يستوجب الأمر الإحاطة بها، من حيث المفهوم السياسي، وقد رأى صلاح عبد الصبور أن المسرح الشعري سوف يتطور في العالم الحديث، وسوف يعود شعريا، وأن المسرح النثري انحرف في مسيرته بطبيعته القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وأن العالم الطبيعي والواقعي استولى عليه السينما، وهي تودي بأسلوب أفضل من المسرح، وأن المسرح الشعري بدأ في ازدهاره.

---

[1]– نعيمة مراد محمد: المرجع السابق. ص 75 إلى 79

[2]– محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري. المرجع نفسه. ص 488

7.2.2.2- ملامح الرمزية في مسرحية مأساة (الحلاج) لصلاح عبد الصبور.

قدم صلاح عبد الصبور قضايا سياسية واجتماعية محلية خالصة، ومع ذلك يعرضها بأساليب وصياغات أقرب إلى الطابع الغربي المعاصر، فصراع القهر والانهزام في مسرحياته، فيقول الناقد إبراهيم جنداري ((آثار صلاح عبد الصبور المسرح الشعري العربي في قضايا كثيرة ومن أبرزها ما أنجزه ودلل عليه في مسرحياته التي كتبها بين عامي 1964، و1975. وكانت امتداد لشعره الغنائي وثقافته الواسعة مع الإقرار بأن عبد الصبور من أهم الشعراء المحدثين معاناة وإحساس بالغربة، وتتصف بالقلق والتوتر والحزن والخوف والضغط الاجتماعي والانعزالي، تلك الظواهر والحالات الإنسانية التي كان الشاعر يبثها في قصائده ومسرحياته الشعرية وهب مأساة الحلاج، مسافر الليل، الأميرة تنتظر، ليلى والمجنون، بعد أن يموت الملك.)) [1]

كما يشير الناقد أحمد مجاهد عن هذه الأعمال المسرحية رؤية سيميولوجية معمقة لمسرح صلاح عبد الصبور ((برغم كثرة الدراسات القيمة التي درست مسرح صلاح عبد الصبور كدراسة وليد منير بعنوان المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور كدراسة لنعيمة مراد، وهناك من درس اللون في مسرحه الشعري دراسة سيميولوجية وهو الباحث اليمني إبراهيم محمد أبو طالب وغيرهم الكثير، فإن هذه الدراسات تختص بالدراسة السيكولوجية للنص كاملا.)) [2]

فيما اتجه عبد الرحمن بن زيدان لدارسة في النقلة النوعية التي حققها عبد الصبور في تشكيل الكتابة الدرامية بوعي تاريخي فرضته طبيعة التحولات التي عاصرها فيقول ((إذ تلاقت في مسرحه الشعري الثقافات خدمة لرؤيته للعالم، فالمرجعية العربية في الفلسفة والأدب والتاريخ والعمران، والمرجعية

---

[1]- انظر إبراهيم جنداري: (دراسة حول صراع القهر في المسرح الشعري للراحل صلاح عبدالصبور) فنون وثقافة.www.bayanealyaoume.press.ma/index.php?

[2]- أحمد مجاهد: صلاح عبد الصبور والواعي، بسيمولوجية المسرح، النقد المسرحي) أكاديمية الفنون، والناشر هيئة قصور الثقافة، كتابات نقدية (أكتوبر 2001.)

الغربية كرؤية عبثية أو واقعية أو رمزية أسهمت في تقديم صلاح عبد الصبور وخياله الدرامي عندما نقل هذه المرجعيات في كينونتها الموجودة إلى كينونتها الجديدة في إبداعه المسرحي الشعري.)) [1]

إن صلاح عبد الصبور يذكر أن هذه المسرحية تنتمي إلى التراث اليوناني القديم، وأنها قد خلت من كل شعبه لكن الواقع يؤكد خلاف ذلك فالمسرحية فيها كثير من التأثير بالأدب الغربي الحديث، ونرى المؤلف يقسم المسرحية إلى فصلين فقط بخلاف ما كان متبعا في المسرح القديم من تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول، وإلى ثلاثة فصول عند الكلاسيكيين. [2]

وكما نراه يستخدم أسلوب تداعي الماضي في مسرحياته إذ بدأها على المنظر الختامي للمسرحية وهذا كان نهاية الأحداث، ثم شرع يحكي القصة من أولها لينتهي إلى نقطة البداية.

وأهم من ذلك كله أن عبد الصبور تأثر بالشاعر الإنجليزي المعاصر (ت.س اليوت) وبآرائه النقدية، وفي جسارته اللغوية كما تابعه في رأيه عن جدب الحياة والإحياء، وأعجب به شاعرا مثقفا جمع بين التراث والمعاصرة في فكره وفنه معا.

((تعد مأساة الحلاج أكثر أعمال عبد الصبور انتماء إلى فن (اليوت) خاصة مسرحيته الشهيرة التي ترجمها عبد الصبور بعنوان "جريمة قتل في الكاتدرائية.)) [3]

كما تفيد نعيمة مراد في كتابها المسرح الشعري عن صلاح عبد الصبور من حيث اختيار الشخصية الدينية القديمة. فتقول ((كان للشخصية دور قيادي بين الجماهير في فترة التاريخ وظائف عليها هموم مجتمعة المعاصر من خلال عيوب ذلك المجتمع وجرائمه فأختار (اليوت) شخصية (توماس بيكيت) رئيس أساقفة كنيسة كنتر بيري بطلا لمسرحيته، بينما اختار عبد الصبور أحد المتصوفة المسلمين بطلا لمسرحيته، وشخصية (بيكيت لاليوت)عقدت العزم على الاستشهاد منذ زمن بعيد نتيجة للصراع بين

---

[1]- محمد أبو المجد: عبيد الصبور: (ملامح شعرية خاصة وحرية إبداعية في تعدد أشكال الكتابة) احتفالية عربية في مصر بالذكرى السبعين لميلاد أحد رواد الشعر العربي وعشرين عاما على رحيله. مصر. العدد 8393. (جريدة الشرق الأوسط، الثلاثاء 4 رمضان 1422هـ، 20 نوفمبر 2001)

[2]- انظر نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور. المرجع نفسه. ص 153- 154

[3]- صلاح عبد الصبور: (جريمة قتل في الكاتدرائية سلسلة المسرح العالمي) وزارة الإعلام الكويت. العدد 148. (يناير 1982م.)

الكنيسة والدولة، وكذلك الحلاج كان قد عقد العزم على مقاومة الشر بالكلمة حتى لو قدر عليه الموت.)) [1]

فشخصية الحلاج كان يعلم أن مصيره القتل لأنه كان طرف في الصراع الدائر بين المؤسسة الإسلامية السنية، وبين الحركة الصوفية، مع اختلاف الصراع بين المسرحيتين لكن الحلاج ارتضى هذا المصير في سبيل محاولته رفع الظلم عن عباد الله، وهذا ما نقله مقدم مجموعة الصوفية على لسان الحلاج يقول.

الواعظ: كلمات تدعو أن تتخلوا عنه.

مقدم المجموعة: إذا غَسَلتَ بِالدِّمَاءِ هَامَتِيْ وأَغِصْنِيْ فَقَدْ تَوَضَّأت وَضُوءَ الأنْبِيَاءْ.

كَأَنَّهُ طِفْلٌ سَمَاوِيٌّ شَدِيْد

قَدْ ضَلَّ عَنْ أَبِيْهِ فِيْ مَتَاهَةِ المَسَاءْ

كَانَ يَقُولُ: كَأَنَّ مَنْ يَقْتُلُنِيْ مُحَقِقٌ مَشِيْئَتِيْ

وَمُنَفِذٌ إِرَادَةَ الرَّحْمَنْ

لأَنَّهُ يَصُوغُ مِنْ تُرَابِ رَجُلٍ فَانْ

أُسْطُورَةً وَحِكْمَةً وَفِكْرَةْ [2]

فصلاح عبد الصبور قسم المسرحية إلى قسمين الأول بعنوان (الكلمة) والثاني بعنوان (الموت) وفي المنظر الأول نجد (تاجرا وفلاحا) وأعضاء يسيرون في طرقات بغداد، فتطلع أنظارهم لشخص مصلوب يتساءلون ما سبب قتله ؟ ونجد جماعة من الفقراء يقولون أنهم القتلة، وقد قتلوه بالكلمات ويفسرون من خلال الحوار التالي

صوت: يَا قَومُ مَنْ هَذَا الشَّيْخُ المَصْلُوبْ.

---

[1]- نعيمة مراد محمد: المسرح الشعبي عند صلاح عبد الصبور. المرجع نفسه. ص 155

[2]- صلاح عبد الصبور: مسرحية مأساة الحلاج. د ط. مصر: (الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الإسكندرية: 2000م.) ص 9

مقدم المجموعة: أَحَدَ الفُقَرَاءْ

الواعظ: هَلْ تَعْرِفُ مَنْ قَتَلَهْ ؟

المجموعة: نَحْنُ القَتَلَةْ.

الواعظ: لَكِنَّكُمُو فُقَرَاءَ مِثْلَهْ.

المجموعة: هَذَا يَبْدُوْ مِنْ هَيْئَتِنَا.

مقدم المجموعة أُنْظُرْ... إِنِّيْ أَعْمَى أَتَسَولُ فِيْ طُرَقَاتِ الكَرْخ واحد من المجموعة يتقدم خطوة، وهو يتحدث وكأنه يقدم نفسه، ثم يتراجع بعد أن يتم كلمته، وَأَنَا قَرّادْ

آخر: وَأَنَا حَدَّادْ

ثالث: وَأنَا حَجَّامْ

رابع: وَأنَا نَجَّارْ

خامس: وَأَنَا خَادِمُ فِيْ حَمَّامْ [1]

سادس: وَأَنَا بَيْطَارِيْ

التاجر: هَلْ فِيْكُمْ جَلَّادْ

المجموعة: لا. لا

التاجر: (ضاحكاً، وناظراً إلى زميلِه) قَتَلُوهُ بِالكَلِمَاتْ. ها ها

مقدم المجموعة: أَقَتَلْنَاهُ حَقَّاً بِالكَلِمَات، لا نَدْرِيْ، وَإِلَيْكُم مَا كَانَ فِيْ هَذَا اليَومْ.

المجموعة: قَالُوا صِيْحُوا، زِنْدِيقٌ كَافِرْ، صِحْنَا زِنْدِيقٌ كَافِرْ

قالوا: صِيْحُوا فَلْيُقْتَلْ إنَّا نَحْمِلُ دَمَهُ فِيْ رَقَبَتْنَا، صِحْنَا فَلْيُقْتَلْ إنَّا نَحْمِلُ دَمَهُ فِيْ رَقَبَتْنَا.

قَالُوا امْضُوا فَمَضَيْنَا.

[1]– صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج. المصدر نفسه. ص 10

فمن هو الحلاج في هذه المسرحية ؟ الحلاج في هذه المسرحية هو مثقف معاصر، اتخذ لنفسه موقفا محددا ملتزما تجاه قضايا وطنه المصيرية التي تتخلص في الاستعباد الذي يفرضه الحاكم على الشعب ليحرمه الحرية، والظلم الذي يتعرض له المحكمون في غيبه العدل، والكذب والنفاق الذي ينساق إليه الناس خوفا من قول الصدق وما يترتب على كل ذلك من كره وبغضاء تقتل الحب، ونلاحظ ذلك في الحوار السابق. [1]

وكذلك الحوار التالي على لسان الشبلي للحلاج، بصورة رمزية.

الشبلى: صَمْتاً، وَإِلَيْكَ جَوَابُكْ كيْ تَرْتَدَّ إلى نَفْسِكْ هَلْ تَسَأَلُنيْ مَنْ ذَا صَنَعَ الفَقْرْ ؟ مَنْ أَلْقَى فِيْ عَيْنِ الفُقَرَاءِ ؟ كَلِمَاتٍ تَفْزَعُ مِنْ مَعْنَاهَا. وَإِلَيْكَ جَوَابَ سُؤَالِكْ. الظُّلْم...

لَكِنِّيْ أُلْقِيْ مِنْ وَجْهِكْ، بِسُؤَالٍ مِثْلَ سُؤَالِكْ.

قُلْ: مَنْ صَنَعَ المَوتْ ؟

قُلْ: مَنْ صَنَعَ العِلَّةَ وَالدَّاءْ ؟

قُلْ: مَنْ وَسَمَ المَجْذُومِينَ؟ وَالمَصْرُوعِينْ ؟

قُلْ: مَنْ سَمَلَ العُمْيَانْ؟ مَنْ مَدَّ أَصَابِعَهُ فيْ آذَانَ الصُّمْ ؟

مَنْ شَدَّ لِسَانَ البُكْم؟ مَنْ سَوَّدَ وَجْهَ السُّود؟

مَنْ أَلْقَانَا فيْ هَذِه الدُّنيا مَأسُورينَ لِنَغُصَّ بِمَشْرَبِنَا، وَنُشَاكَ مَطْعَمَنا، وَتَتَنَفَّسَ أَبْشَعَ رَائحَةٍ مُصَّاعِدَةٍ مِنْ رَجْعِ حُلُوقِ المَوتَى.

المَوتَى أَحْيَاءُ المَقْتُولينَ القَتَلَة. الكَذَّابينَ الخَوَّانينَ، لُصُوصَ الأَطْفَالِ وَمُنتَهِكِيْ الحُرُمَاتْ، وَتُجَّارُ الدَّمِّ، وَزُنَاةُ اللَّيلِ وَقَوَّاديْ الأَقْرِبَاءِ، وَجُبَاةُ بُيُوتِ المَالِ، ومُرَابِيِيّ الأَسْوَاقِ وَبَيَّاعَيَّ الخَمْرِ مَنْ أَلْقَانَا بَعْدَ الصَّفْوِ النُّورَانِيّ فيْ هَذَا المَاخُورِ الطَّافِحِ مَنْ مَنْ ؟

الحلاج ؟ لا. لا. لا أَجْرُؤُ، أَتُرِيْدُ تَقُولُ..لا. لا. تَمْلَأ نَفْسِيْ شَكَّاً يَا شبلي [2]

---

[1]– انظر نعيمة مراد: المسرح الشعري، عند صلاح عبد الصبور. المرجع نفسه. ص 206

[2]– صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج. المصدر نفسه. ص 25– 26

ففكرة الموت التي اتخذتها صلاح عبد الصبور مسيطرة على أحداث المسرحية فاتخذ الرمزيون في مسرحياتهم الرمز مثل (ميترلنك) في جميع مسرحياته الرمزية فيقول ((الموت يواجه الإنسان بالمستحيل، بعالم ما وراء القبر لفترة وجيزة فتتصل النفس البشرية بهذا العالم وتدرك حقيقتها الروحية، تلك الحقيقة التي دأب الرمزيون إليها في البحث عنها متلمسين شتى الطرق)) [1]

ولم يكن ظهور (مأساة الحلاج) حدثا طارئا في تطور صلاح عبد الصبور الشعري فهي في الحقيقة تمثل قمة تطوره الفني الصاعد، الذي بدأ من الغنائية وانتهى بميلاد الدراما الشعرية، والدارس للبناء الداخلي للقصيدة الشعرية عند (صلاح عبد الصبور) يجد ميلا داخليا نحو أغناء العناصر الدرامية في قصائده، وهذا يمثل في الواقع نزوعا للابتعاد عن الغنائية، والاقتراب من الموضوعية.[2]

وهذا التحول يمثل هروبا من الذات في محاولة إكساب الشعر نبرة شخصية على أساس إن النزوع الدرامي يعني أن يكون الشعر ليس تعبيرا عن الذات، بل هروبا منها، وقد جاء هذا التطور نتيجة وعي الشاعر المستمر بتجربة الحياة الإنسانية والفردية، ومهمة التطور لوظيفة الشعر المسرحي، واقترانه بحركة التجديد في شعرنا المعاصر، والتي تمت في ظروف ثورية وحضارية وفي فترة ضعف شعرنا المسرحي العربي أمام وظائف جديدة.

ويعتمد صلاح عبد الصبور في شعره القصصي والمسرحي وفي لوحاته الطويلة على الحوار والتداعي ورسم الصورة والتأمل والحكاية، والرمز الأسطوري الشعبي التاريخي، وعنصري الصراع والحركة، وقد كان لبروز الحوار الداخلي في قصائده قيمة كبيرة في اتجاهه التدريجي نحو الدراما الشعرية التي تمثلت أولا في مأساة الحلاج، ومحاوله لرؤية لإصلاح الذات والعالم ضمن مسار التخلي والتحلي والتجلي ضمن فعالية رمزية تشكل معبرا بين التصوف والحياة، وتكشف عن متطلب حياتي واقعي يواجه ردة فعل سلبيه.

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة. المرجع نفسه. ص 34

[2]- انظر حسن محسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري. المرجع نفسه. ص 489

الباب الثالث:

التأثيرات الغربية الأخرى في المسرح العربي

الفصل الأول:

تأثير المسرح الملحمي في المسرح العربي

1.1.3- المسرح الملحمي تعريفه ونشأته ورواده

يعد المسرح الملحمي مذهب او إتجاه حديث في المسرح ويعتبر المضمون أهم من الشكل، والحقيقة أهم من المجاز والأيهام المسرحي، أسلوبة قصصي وتعليمي، ظهر هذا الأتجاة في ألمانيا على يد المخرج المسرحي إيفون بيسكاتور، وبيرتولت بريخت المولد سنة (1898 – 1956) بعد الحرب العالمية الأولى.

1.1.1.3- تعريف المسرح الملحمي:

المسرح الملحمي هو اتجاه أخر مهم من الاتجاهات التجريبية في الدراما والملحمة وشكل من القصص لا يتقيد بزمان في حين تربط المسرحية بزمان ومكان، ويعني مصطلح (ملحمة) كما يستخدمه برشت، وتتابع أحداث أساسية أو فرعية تسرد بدون تغييرات متكلفة في الزمان أو المكان أو اتصال بعقدة أساسية. [1]

استعمل برشت مصطلح المسرح الملحمي لأول مرة عام 1926م، ولكنه لم يكن أول من استخدم هذا المصطلح وإذ أطلق من قبل على عروض بيسكاتور التجريبية وعلى الرغم من ذلك الحقيقة يظل برشت منظر المسرح الملحمي.

وعرف المسرح الملحمي بأنه مذهب حديث في المسرح يعتبر المضمون أهم من الشكل والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي، أسلوبه قصص وتعليمي وهذه الحركة المسرحية وسيلة من وسائل التوعية السياسية الماركسية أداة تعليم أكثر منها أداة تسلية، والجديد في هذه النظرية أيضا هجر الحيل التقليدية وإيهام الجمهور بواقعية ما يشهده وتركه يتمتع بنظرته النقدية كلها، لذلك كانت المسرحيات المؤلفة على هذا النمط تخلو من الحبكة القصصية المعروفة وتتوالى فيها المشاهد كل منها يؤدي دورا فلسفيا أو سياسيا مستقلا من ربط قصص بما قبله أو بعده، وهذا ما أدى إلى منهج خاص عرف باسم " منهج التأثير الاغترابي يقصد به التخلص من الإيهام المسرحي، كما كانت هذه المسرحيات أشبه بمقالات صحفية تستغل الأساليب التسجيلية والجدلية في نقل المعاني إلى الجمهور. [2]

[1]- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960- 1970م.المرجع نفسه. ص 67

[2]- انظر عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون. الجزء الأول. ط 1. بيروت لبنان: (دار الفارابي: 2001.) ص 100

اعترض بريخت مع نظرية أرسطو في المسرح تلك النظرية التي تقوم على محاكاة الواقع، وإيهام المشاهدين بأنه ما يشاهدونه هو هذا الواقع فعلا، وحاول أن يتخطى هذه المحاكاة وهذا الإيهام إلى مفهوم أخر للمسرح، وهو مناقشة الواقع مناقشة (ديالكتيكية) بقصد بها تنوير الجماهير بحقائق هذا الواقع.

فهو يرى إن المسرح رسالة اجتماعية وسياسية لا بد أن يستفيد منها المشاهد وأن ينعكس هذا على تصرفاته حيال القضايا الاجتماعية التي تواجه، لهذا فهو لا يريد للمتفرج أن يندمج في الأحداث ولا أن يعيش مع الشخصيات الفنية بل يريد أن يناقشه عقلانيا ويفرق فيما هو قاعدة وما هو استثناء، وأن يكون على وعي بما يجب أن يكتشفه من الأحداث المعروضة. [1]

((إن مفهوم التغريب هو وليد الشكلانية الروسية والشكلانيين البلجيك والبولنديين الذي ينص على أن نقل الشيء من متوليته في الواقع إلى متوالية جديدة في الفن يصبح غرائبيا.)) [2]

لقد صاغ بريخت هذا المصطلح نظريا وحققه عمليا في الكثير من مسرحياته مؤكدا على شيئين الأول تحويل الشيء إلى شيء خاص يثير الغرابة والغموض كالدهشة والثاني إلغاء الإيهام أو يتعين على الممثل أن ينسى كل ما تعلمه، عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور.[3]

سمى(بريشت) المسرح الملحمي بهذا الاسم لأنه يعتمد على السرد والقص في تقديمه للمسرحيات حيث كان يخرج على خشبة المسرح شخص يسمى الراوي ويقوم برواية أغلب أحداث المسرحية على الجمهور الذين يستمتعون إليه. [4]

ومن هنا أكدت الدراسات إن المسرح الملحمي البريختي التعليمي هو مسرح سياسي لا أرسطي، يجمع بين المتعة والفائدة والمحاورة العقلية مستخدما أدواته من ممثلين والسيونغرافيا المسرحية وغيرها أن كانت من داخل خشبة المسرح أو من خارج الخشبة، وليس لفتحة المسرح أهمية لكسر حاجز الوهم ما بين الممثل والجمهور المتلقي، وتبقى مختصرة هذه الفتحة من أجل الفرجة والمشاهدة على ما يعرض من أحداث على خشبة المسرح.

---

[1]– انظر رانيا فتح الله: (مفهوم المسرح الملحمي عند برخت) الحوار المتمدن. 2012/04/29م.www.m.ahewar.org

[2]– فاطمة بدر : المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي. (مجلة النبأ: العدد 76 عام 2005.) ص 1

[3]– انظر عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون. الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 101

[5]– فاطمة بدر : المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي. المرجع السابق. ص 2

لا يعتمد (بريخت) في نصوصه على الأسلوب التعليمي فحسب بل الترفيهي أيضا لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا بمعلوماتها تراه يقترب أيضا من ساحة السيرك حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات وهناك فرق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك.

((إن المسرح يقدم عرض إنساني لإحداث تاريخية أو متصورة جرت في الماضي، ولا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم يقول (بريخت) إن الهدف من أبحاثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها)) [1]

إن كل وسيلة استخدمها بريخت لتحطيم (سحر) المسرح تجولت بين يديه إلى سحر، وأضواء المسرح الكاشفة لا تغرب بنا ما تثير مشاعرنا، بل أن إيقاع مقاطعة الحدث يصبح في ذاته نمط شعري يبدد الهدف الذي استخدم من أجله. [2]

فتأثر (بريخت) بمسرح النو الياباني بعد أن ترجمت له صديقته إليزابيث ها وبتمان عددا من الأعمال المسرحية اليابانية عن ترجمات إنجليزية وقد أعجبته المسرحيات اليابانية، لأنها تقدم من حيز خال من المناظر المسرحية تقريبا، ويكون أداء الممثل مؤسلبا ووجهه خالي من أي تعبير أو مقنع وقطع الديكور قليلة جدا، ولها دلالات مباشرة، بشكل عام كانت هذه المسرحيات بالبساطة، لذلك كان المسرح الملحمي يتألف من اندماج عنصرين مهمين العنصر الفكري والشكلي ويرى برخت عدم الفصل بينهما. [3]

لماذا اتجه بريخت إلى المسرح الملحمي ؟

كان المسرح في الربع الأول من القرن العشرين متركزا في أيدي الطبقة البرجوازية المسيطرة والتي لم يكن لها هدف من المسرح سوى التسلية ووضعها في خدمتها حيث كانت تستغل المسرح للحفاظ على سيطرتها مستخدمة جميع الوسائل لسد أبواب المسارح في وجه الطبقة العاملة. لقد أصيب المسرح آن ذاك بكوارث كبيرة من أهمها التسطح الشكلي وخلوه من المضمون وقد كان الإخراج

[1]– جيمس روس أيفانز: المسرح التجريبي من استانسلافسكي إلى بيتر بروك. ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر: ط1. الجيزة، مصر: (هلا لنشر والتوزيع: 1420هـ، 2000م.) ص 110، 111

[2]– انظر فاطمة بدر: المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي. المرجع نفسه. ص 3

[3]– انظر أحمد سلمان عطية: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي. المرجع السابق. ص 261

الـــذي اســـتخدمه[1*] (مـــاكس راينهـــارد) خيـــر دليـــل علـــى هـــذا التســـطح وذلـــك الخلـــو. رأى بريخت انه لا يمكن منح المسرح وظيفة غير وظيفته تلك، من خلال إسقاط السلطة البرجوازية ولكن إسقاطها يحتاج إلى وعي سياسي واجتماعي وثوري , والمعروف أن المسرح يلعب دورا في تحقيق هذا الوعي لذلك اتجه برخت نحو اتجاه مسرحي تعليمي والذي وجد صعوبة في نشره في البداية بسبب منع البرجوازية له وذلك في مسرحية (الإجراء) عام 1930.

2.1.1.2- نشأة المسرح الملحمي ورواده

ظهر المسرح الملحمي في الأساس في ألمانيا اعتبارا في القرن العشرين، وقد أخذ منحى إيديولوجيا في آن واحد إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة له في أوروبا وروسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح ذاته شكلا ومضمونا، فنجد أنه انتقل من مهمة التفسير إلى مهمة التغيير، واضعا مقابل المسرح الدرامي المسرح الملحمي. [2]

ويعد (رينهاردت وبيسكاتور وبريخت) هم مؤسسون المسرح الملحمي، فبر تولد بريخت الذي عمل تحت قيادة رينهاردت أولا، ثم مع بسكاتور ثانيا، في مسرح الشعب (برلين بين 1919م- 1930م) وصف محاولة بسكاتور بأنها أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويري وأنباء على المسرح.

((كان المسرح عند بسكاتور في ألمانيا والجمهور هيئة تشريعيه لم يكن يريد مجرد أن يقدم لجمهوره خبره جماليه، بل أن يستشيرهم لاتخاذ مواقف علمية إزاء قضايا تتعلق برخائهم ورخاء بلادهم، وكل الوسائل التي تحقق هذه الغاية وسائل مشروعه، وكان المسرح الملحمي هو الأسم الذي أطلقه

[*]- ماكس راينهارد: ممثل ومخرج مسرحي نمساوي بدا مشواره الفني كممثل مسرحي بسالزبورج ومن سمات اعماله في الأخراج (السكريب) في محتواه على الملاحظات تصل الى خمسه أو سته أصدار، أضاف الى النص الدرامي تعامل معه على أساس ما يحتوي اليه من أفكار جديدة وكان يحدد حركة الممثلين قبل الأخراج، ويعرض عليهم أن يتبعوه. ينظر هبه عمران نجم عبد الحسين الشمري. المخرج ماكس رانيهاردت. (جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية[1]- [1]- 2015). تاريخ الدخول[1]- [1]- 2016. الساعة 2: 8 eduwww.vobabylon .

[1]- ينظر عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 99

بسكاتور على هذا الشكل الجديد من الدراما بالنظر إلى مداره الواسع، وإحالة المستفيض إلى العالم اليومي وراء أضواء الخشية.)) [1]

كان المسرح الملحمي المثال الذي يتطلع نحوه بسكاتور الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بتكلفه باهظة، فكان يسعى لمسرح يجب أن يكون علمي وعقلي وموضوعي في نهجه التوثيقي ففي عرض (راسبوتين) الذي كان يعتبره أكثر عروضه نجاحا في العشرينات، فإن الجمهور لم يصبح مشاهدين فقط بل مشاركين في الدراما العظيمة لانهيار الإمبريالية وحتى أنهم في النهاية انضموا على نحو تلقائي إلى الممثلين المحتشدين على الخشبة وغنوا نشيد الأممية.

فقال ((إن ما يجب أن أجده هو مسرحيات صعبة قاسيه مشبعة بالحقيقة وأنه أسمى مسرحياته الجديدة بمسرح البحث.)) [2]

وفي الثلاثينات بدأ بريخت مستندا بأفكاره على نظريات [3*](بسكاتور) يطور شكله الخاص من المسرح الملحمي وكان بسكاتور مصيبا حين قال إن المسرح الملحمي بدأ معي أساسا من حيث الإخراج، ومع بريخت أساسا من حيث النص المسرحي.

حين رجع بريخت إلى خط الحكاية، رجع بيسكاتور إلى الوثائق لكن بريخت كان يعتبر الدراما شكلا جادا من علم الاجتماع العملي وكان يهدف لتغيير المجتمع عن طريق إخضاع أيديولوجيا للفحص الدقيق المتأني.

---

[1]– جيمس روس إيفانز: ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك. المصدر نفسه. ص 106

[2]– جيمس روس إيفانز: ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر: المسرح التجريبي من أستانسلافسكي إلى بيتر بروك. المصدر نفسه. ص 108

*– اروين بسكاتور (1893–1966) جند بسكاتور عام (1915) في قوات الجيش الألماني وارتبط بالمسرح السياسي الألماني بعد الحرب العالمية الأولى في الجيش الألماني. أسس مع صديقة (هرمان شولر) عام (1919، مسرح العمال الثوري) كان مؤلفا ومخرجا ومن مسرحياتة (مغامرة الجندي الشجاع شفايك، راسبوتين، وغيرها) ويعد من مؤسسين المسرح السياسي. انظر سرمد السرمدي: (بسكاتور والمسرح السياسي) الحوار المتمدن. (28–[3]– 2010.) تاريخ الدخول 19–(2015، س 2: 10

www.m.ahewar. Org

لم يكن في اعتبار بريخت هو من ألمانيا فقط، بل كان ثمة اعتبارا وأحد أن هذا الألماني ينطلق من برلين ليتوجه إلى الإنسانية كلها، فمنذ عمله الأول تنبأ أحد المع النقاد الألمان (هربرت غير نغ) بمستقبل هذا العبقري الشاب وهو في سن الرابعة والعشرين من العمر ((أحدث برشت أمس تغييرا في هيكلته الأدب الألماني معه انبثق أسلوب جديد ورنة جديدة ورؤية جديدة مع برشت نجد أن الكائن البشري في غربة هو الذي يتكلم ولكن بلغة لم يسبق أن سمعناها.)) [1]

فهؤلاء الثلاثة رواد المسرح الملحمي وكلا كان له لمسة خاصة في نشأة هذا الإبداع الجديد، فكان (رينهاردت) يأمل أن يحتوي هذا المسرح الحياة الحديثة، كما كانت الحلبة العظيمة يوما ما تحتوي كل حياة الإغريق، لكن دون طريقة تقليدية في الحياة، وعقيدة مشتركة، فقد كان هذا المسرح محكوما عليه بالإخفاق، لم ينجح خلال عمره القصير، وتحت إدارة (رينهاردت) هو نجاح مخرج استطاع اللعب بالعواطف الشائعة، مستخدما كل الإمكانيات المسرحية للإضاءة واللون والحركة والموسيقية، وكانت قمة المفارقة والمأساة، وكما تشير (هيلين كريس شينوى).

((إن تحقيق رؤية رينهاردت أروع تحقيق في مظاهرات نورمبرج الحاشدة، حين انصهر الشعب الألماني في إيديولوجية مشتركة، ووقع في أسر أسطورة بالغة القوة والعنف)) [2]

كان هدف رينهاردت الأسمى هو تحرير المسرح من قيود الأدب، كان يقدم المسرح من أجل المسرح، وكما أشار أحد النقاد الإنجليزية (أشلي ديوكس) بوضوح ((إذا لم يكن رينهاردت يقدم لنا الدراما الإغريقية فماذا كان يقدم؟ جواب السؤال أنه يقدم (الرينهارتية) أو جوهر الدراما كما استعاره هو...)) [3]

وإذا كان رينهارت قد أخرج عروضه على قياس ملحمي، فإن أحد تلاميذه بسكاتور هو الذي صاغ هذا التعبير (المسرح الملحمي) وما أضافه في الإخراج، لكن يبقى برشت هو رائد المسرح الملحمي الذي أصاغ مسرحه بشكل نظرية متكاملة على مراحل في مسيرته المسرحية، والتي بدأت برفض المسرح الذي أطلق عليه المسرح الأرسطي، بما فيه المسرح الرومانسي والطبيعي والتعبيري، واستخدم برخت العناصر الملحمية بقصد التعليم والدعاية في المسرحيات التعليمية والسياسية التي كتبها منها (الذي يقول لا، الذي

---

[1]– عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 100

[2]– عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع السابق. ص 100

[3]– جيمس روس، إيفانز: المسرح التجريبي من أستانسلافسكي إلى بيتر بروك، . المصدر نفسه. ص 102

يقول نعم، والقاعدة والاستثناء عام1930) ومنها توصل إلى صيغه المسرح الملحمي مع (الأم الشجاعة وأخطائها) في النهاية مع المسرح الجدلي في (دائرة الطباشير القوقازية) عام 1944م ونصوص بريخت ليست نماذج منتهية ومتكاملة وإنما هي نصوص تخضع لتغيير حسب متطلبات العرض المسرحي.

تتكون العملية المسرحية عند بريخت من الحكاية والجمهور المستقل ومن خشبة المسرح، تلك الخشبة الموجودة قبل أن يأتي الجمهور ليؤدي وظيفته أمامها، ثم من حرفيات المسرح التي يجب أن تتعاون على إبراز مفهوم التغريب في هذا المسرح الملحمي ((فالممثل يجب أن يكون فقط معلقا على الحدث، فهو ليس تجسيدا للدور وإنما صورة ممكنة من صورة، والموسيقى ليست سوى وسيلة تشرح الحدث وتفسره، والأغنيات المتناثرة ليست سوى فواصل تستدعي مزيدا من التعليق، وهكذا كل شيء في حرفية المسرح يجب أن يقوم بدوره في خلق الوعي على الخشبة والموضوعية في المشاهد.)) [1]

رفض بريخت المسرح الأرسطي الذي يتعمد على التطهير وهو أن يندمج المشاهد كليا في العمل المسرح وبالتالي تثأر لديه عاطفتي الخوف والشفقة ومن ثم التطهير منها، أما برخت رفض هذا المفهوم رفضا قطعا، اذ اعتبر إن المسرح الأرسطي ما هو إلا تنويم مغناطيسي يعمل على إذهاب عقل المشاهد وحصره داخل أحداث العمل المسرحي، أما المسرح الملحمي عند بريخت فيعتمد اعتمادا كليا على عقل المشاهد ويكون بعقله دور في مناقشة الأحداث وتحليلها من خلال توعيته بكل ما يحث وبالتالي مناقشة المشاكله وتغيرها بهدف إيجاد الحياة الأفضل للناس. [2]

تعد القواعد الدرامية الجديدة التي وصل إليها بريخت وأطلق عليها (الاغتراب) ((هي نوع من الفن يتخذه الكاتب أو الشاعر أو الممثل أو المخرج يتعمد تعطيل شيق من فنه إلى الجماهير أو ليثيره، ثم يصل من إثارته إلى نقطة (عدم التوازن) الذي يجب أن يحدث بين القطعة الفنية التي يقدمها وبين شبيهها بالحياة أو مماثلها من إحساس.)) [3]

---

[1]– السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. المرجع نفسه. ص 262– 263

[2]– انظر أحمد سلمان عطية: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي. كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، جامعة بابل . ص 1

www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.asp

[3]– كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. المرجع نفسه. ص 621

إذا بريخت في نظرية مسرحه الملحمي لا يشرك المشاهد المسرحي في الأحاسيس بل هو يستبدله بالمشاهدة قد لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية، ويجعله مفكرا ناقما على ما يراه على خشبة المسرح، في علاقة برود غير متأجج أو مشتعل وبرخت يستبدل المعايشة المستكينة القاصرة عند المتفرج بنشاط فكري راق ثاقب بدلا من عدم المقاومة.

ويرى برخت في نظرية المسرح الملحمي تتعلق بأداء الممثل ووتكنيك خشبة المسرح، والنص المسرحي والموسيقى المسرحية واستخدام السينما وغيرها من المسائل التعليمية على خشبة المسرح والأهم في المسرح الملحمي هو مخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره، ذلك لأن المشاهد (الإنسان) قابل للتغيير بصورة مستمرة، وليس ذات ساكنة، وجوده داخل المجتمع هو الذي يخطط مسيرة فكره، وعلى ذلك فالعقل هو الأصل في الكيان الثقافي غير الإنسان إلا الشعور بما يشاهده والذي يأتي من بعده من حيث الترتيب في سلم الرقي والتقدم.

((يعد المسرح الملحمي مسرح سردي لا يمثل الأحداث بل يعرضها عرضا على خشبة المسرح، وبالتالي يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي، أنهم لا يشاهدون أحداث حقيقية لحظة مشاهدتها بل وقعت في الماضي لأنهم ما زالوا جلوسا في قاعة المسرح.)) [1]

لذلك فإن المسرح لا يؤمن بالإيهام ولا يقر الاندماج لأنه زمن معاصر كما يروي بريخت لم يعد كما كان زمن آباءنا وأجدادنا، حين كان للقدر دور كبير في مجريات الأحداث يقول بريخت " كوارث اليوم لا تقع على شكل خطوط مستقيمة بل على شكل أزمات دورية، والأبطال يتغيرون في كل مرحلة جديدة. إنهم يتبادلون الأدوار ورسم الخط البياني للأحداث يزداد تعقيدا بسبب الأحداث الخاطئة، القدر لم يعد القوة الوحيدة والأقرب إلى الاحتمال الآن نجد تيارات تسير باتجاهات متعاكسة وفي مجاميع الدول نلاحظ مجموعة ضد أخرى . [2]

[1]– أحمد سلمان عطية: المسرح الملحمي والمنظر المسرحي. المرجع نفسه. ص 2

[2]– ينظر كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. المرجع نفسه. ص 622

3.1.1.3- قواعد المسرح الملحمي

يستند المسرح الملحمي (البريختي) إلى الثورة على المسرح الأرسطي وتحويل خشبة المسرح إلى نزال وصراع جدلي وسجال من أجل مساهمة الجمهور لاتخاذ موقف في مجموعة القضايا الاجتماعية والإنسانية والسياسية، وقد تحول الممثل في هذا المسرح الجماهيري الشعبي إلى محام يستعمل الحوار المنطقي الجدلي مع التسلح بالحجج والأدلة قصد دفع الجمهور الحاضر للإدلاء برأيه بكل صراحة وموضوعية، وسنذكر القواعد التي يتطرق إليها هذا المسرح حسب ما اتفق عليها الباحثون وهي كالتالي.

1- الإعتماد على السرد والقص في تقديم المسرحية، كان القاص يجلس على خشبة المسرح ويقوم بسرد أغلب أحداث المسرحية في حين أن المشاهد يأكل ويشرب ويلهو عقله نشطا متتبعا لأحداث المسرحية وفي أوقات قيام الممثلين بأدوارهم يدخل المغني ويختصر المشهد أو يعلق عليه بدلا من عرضه وذلك عندما يقترب المشاهد من الاندماج وإثارة عاطفته. [1]

2- إسقاط الجدار الرابع والذي يعني عدم اندماج الممثل في الشخصية التي يقوم بدورها والشخصية فقط توصيل الفكرة للمشاهد. [2]

3- التباعدية أي أن يتمكن الجمهور من الحفاظ على مسافة بين الخشبة والصالة حتى لا يتوحد بالأحداث ويصير جزءا منها، بالتالي يكون عاجزا على إصدار أي حكم، وينبغي على الممثل أن ينقل المشاهدين إلى عالم من الغيبوبة، وأن يسمح لنفسه بالانغماس في عالم الغيبوبة أيضا، وأن يعطي المشاهد الإحساس بأنه ما يجرى أمامه ليس إلا لعبة مسرحية، موجها إياه إلى رد فعل انتقادي وهذا ما يسمى (كسر الإيهام) عند بريخت. [3]

4- إحلال بناء المسرحية، وأستبدله بالبناء الهرمي، فالقديم كانت المسرحية (عرض- عقدة- حل) أما برخت فبناء مسرحية داخل مسرحية.

[1]- انظر كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. المرجع نفسه. ص 622-623

[2]- انظر حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر، 1960-1970. المرجع نفسه. ص 68-69

[3]- انظر جيمس روس، إيفانز: المسرح التجريبي من استانسلافسكي إلى بيير بروك. المصدر نفسه. ص 106 إلى 112

5- التغريب: لقد استخدم بريخت التغريب بمعنى تقديم الأمور المألوفة في صور غريبة إن القوة التي تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شيء مألوف كما لو أنه جديد ويرى لأول مرة بمعنى أنه عندما نتعود على رؤية أو سماع شيء تعوداً تاماً يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء هو دائما كذلك وبأنه سيكون كذلك، ولكن عندما يقدم الناشئ جديد نعتقد بأنه ليس حتميا وعلى هذا نقبله ونقتنع به وقد نرفضه، ولأحداث التغريب استخدم بريخت في إخراجه بعض الأفلام السينمائية أو الصور الفوتوغرافية مكتوبة بالفانوس السحري.[1]

6- طريقة إخراج بريخت وعمله مع الممثلين أثناء التدريبات يجلس في صالة الجمهور ويشاهد الممثلين عن قرب، وعندما يدخل أو يخرج لا يعيق الممثلين حتى أنه لا يتدخل لا بالتحسين ولا بالتعديل فهو لا يعتبر الممثلين أدواته فبدلا من التعديل يبحث مفاهيم وسوبل عن القصة التي ترويها المسرحية.

7- طريقة بريخت في بناء الشخصية يقول على الممثل أن يطبع في ذاكرته هذه العملية التدريجية للدراسة ليتمكن من النتيجة وأن يعرض على المشاهد مجمل الطرق المعقدة لتطور هذه الشخصية بالتدريج للكشف عن تلك التغيرات التي تمر بها الشخصية في مختلف مراحل المسرحية. [2]

8- وضعية الديكور والموسيقى في المسرحية يعني (العرض): على مصمم المنصه إلا يضع شيئا على مكان ثابت مرة للأبد، كما أن عليه أن لا يغيره كذلك بلا سبب مكان شيء ما، ذلك أنه يقدم صوره عن العالم والعلم يتغير وفق قوانين لم تكتشف بعد بصورة نهائية، ومع ذلك فإن تطور العالم لا يراه مصمم المنصة وحده يراه أيضا أولئك الذين يراقبون من داخل صالة العرض وما يصوره هذا المصمم، وعلى المصمم أن يراعي تحديد مهمات الممثلين على اعتبارهم عنصرا أساسيا في تصميم المنصة وغيرها من التنظيرات التي وضعها بريخت في مسرحه الملحمي وتنظيرا ته المسرحية.

لذا جاء اختياري على شخصية بريخت رائد هذا الاتجاه وأخذ نموذج من أعماله المسرحية وكيف أثر هذا الاتجاة في المسرح العربي.

---

[1]- انظر كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. المرجع نفسه. ص 623-625

[2]- حياة حاتم: الدراما التجريبية في مصر 1960- 1970م. المرجع نفسه. ص 70-71

4.1.1.3- نبذة عن حياة برتولت بريخت Bertolt Brechtوأعماله

ولد برتولت بريخت في أوجسبورغ في 10 فبراير 1898 مات في برلين في 14 أوغسطس 1956م شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني يعد من أهم كتاب المسرح ومنظريه في القرن العشرين.

درس الطب في ميونيخ وهناك تعرف على (لودفيج فويشتانجر) وفي عام 1918 يساق برشت إلى قسم التمريض في الجيش، في أثناء خدمة العلم، ويتعرض إلى ويلات الحرب وبؤس الحياة، فتتوسع أفاقه الإنسانية، وفي عام 1919م يكتب أولى مسرحياته (البعل) استجابة لثورة الشباب وفيها يقول أحد أبطاله "جئت إلى المدن في زمن الفوضى حين كان المجاعة تسود، عشت في زمن الثورة، وثرث معهم. [1]

((عمل في مسرح (كارل فالنتين) في عام 1922م وفي عام 1924 يكتب مسرحيتين جديدتين (في دغل المدن، طبول الليل) وينال على المسرحية الأخيرة جائزة كلايست والتي تحكي عن عودة جندي إلى الوطن.)) [2]

وفي نفس العام يقتبس ويخرج مسرحية (حياة إدوارد الثاني) للكاتب الإنجليزي (مارلو) وفي عام 1925 ينشر بواكير الشعرية " كنت إبن قوم ميسرين، طوق أهلي عنقي، وعودوني حياة الأسياد، وعلموني فن الحكم، وحين تلفت حولي، لم أحب أبناء طبقتي، ولا الحكم أو الجاه وغيرها. "[3]

وفي عام 1926 يقدم مسرحيته (إنسان بإنسان) وفي عام 1927م ينشر أوبرا (عظمة مدينة ماها غوني وانحطاطها) وفي عام 1928م بداية المسرحيات التعليمية مها (سرقة ليندبرغ وأوبرا القروش الأربعة) والتي هزت الأوساط الألمانية لأنها أول تشريح ساخر للنظام الرأسمالي، ومعها يبدأ عمله التحريضي مع المخرج الشهيد بيسكاتور.[4]

درس المسرح الصيني والإسباني وعصر إليزابيث، جاء أسلوبه يحمل بذور وسمات المسرح الطبيعي، كما عالج الأوبرات، نفي إلى خارج ألمانيا، وظهر الشكل الملحمي في هذه الفترة فامتزج الشعر مع النثر والأغاني بالأحاديث فكانت المسرحية سجلا للأحداث، فشخوص مسرحياته يوجهون حديثهم

[1]- انظر اختيار وتقديم عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون): الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 112

[2]- شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي. ط 1. مصر: (ملتقى الفكر والأدب الإسكندرية: 2002.) ص 156

[3]- شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي: المرجع نفسه. ص 157

[4]- ينظر ختيار وتقديم، عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 100

مباشرة إلى الجمهور، وهو إلهام في مسرحه لأن مسرحه التعليمي الثوري الذي يهدف إلى التغيير والثورة من أجل هذه الجماهير. [1]

قدم مسرحية (النهاية السعيدة) في عام 1929م، في ظل أعنف أزمة اقتصادية في ألمانيا، وفي عام 1930 (الاستثناء والقاعدة) وتعد هذه المسرحية بداية تطبيق (التغريب) البريشتية أو ما يسمى بالمسرح الملحمي.

قدم مسرحيات (القديسة جاندارك وحكايا الأستاذ ذكونر ومديح المجدلية) وفي عام 1932 وهي حواريات شعرية، ومن ثم عرض مسرحية (الأم) (دعوا كل الضعفاء يتفاهمون، ليست الأم وحيدة حيثما تحارب، فهناك من يحارب بعناء، وإصرار وحذف كانت كل أسرة الأم، في كل العالم تحارب معها.)

((وفي عام 1933 نفي برشت انتقاله إلى فيينا، ثم باريس وأمستردام، ثم ستوكهولم، ثم الولايات المتحدة الأمريكية.)) [2]

إصدار (أوبرا القروش الأربعة) في عام 1934م في أمستردام، وصدور دواوين برشت في باريس، أغنيات قصائده، جوقات وصدور مسرحية (رؤوس مستديرة ورؤوس مفلطحة، الهوارس والكورياس، وصعود أرتو وأوي) وتعالج المسرحيات موضوع استلام هتلر للسلطة.

((ثم الف مسرحية (القرار) وفيه أنا لا أعرف ما يعني الإنسان، أنني أعرف سعره.)) [3]

قدم مسرحية (بنادق الأم كارار) وفي عام 1937 في باريس، عن الحرب الأهلية في إسبانيا، وفي عام 1938 يصدر في نيويورك نص مسرحية (الخوف الأكبر) ثم نص مسرحية (بؤس الرايخ الثالث) وفي عام 1939 يصدر مسرحية (محاكمة لوكولوس) وفي عام 1940 مسرحيات (غاليليو غاليلي، روح سي شوان الطيبة، والسيد بونتيلا وخادمة ماتي) وفي عام 1945، يمثل أمام مجلس النشاطات المعادية لأمريكا، ويصبح غير مرغوب فيه فينتقل إلى سويسرا، لكن الحلفاء يمنعونه العودة إلى وطنه.

---

[1]– انظرشكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي. المرجع السابق. ص 162

[2]– عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 114

[3]– عصام محفوظ: الجزء الأول. المرجع السابق. ص 114

((دخل سرا إلى برلين الشرقية في عام 1948 ويقدم في زيوريخ للمرة الأولى مسرحية (السيد بونتيلا) وفي عام 1949م ينشر سلسلة نظرياته المسرحية، وكذلك مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية). [1]

وبعد حصوله على الجنسية النمساوية تمحنه الجمهورية الديمقراطية الألمانية قاعة مسرح (مسرح البرلين انسامبل) الشهير الذي سيقدم على خشبته أهم أعماله الأخيرة، عين عضوا في (الأكاديمية الألمانية) في برلين سنه 1951 ونشر مجموعة أعماله الشعرية بعنوان (مائة قصيدة لبرشت) وقدم أعماله المسرحية عام 1954.

كما قدم مسرحية (الأم شجاعة) وفي عام 1955 في برلين الشرقية، وفي عام 1957 تترجم أعماله إلى كل اللغات الحية. [2]

سيرة زاخره بالفن والعطاء أرسخ بها تعاليم ونظريات لمسرح جديد يختلف عمن سبقوة من رواد المسرح وأصبحت تعاليمه إلى يومنا هذا.

5.1.1.3- خلاصة مسرحية (الأم شجاعة وأولادها) لبرتولد بريخت le Bertolt Brecht

تعرض مسرحية (الأم شجاعة وأولادها) في أثنى عشرة منظرا وقصة تدور أحداث المسرحية في الفترة الممتدة من 1624 إلى 1636 أثناء الحرب الدائرة بين بولندا وألمانيا والسويد، تروي هذه المسرحية قصة الأم شجاعة مع هذه الحرب التي تفقد خلالها أولادها الواحد تلو الآخر بعد أن كانت قد فقدت زوجها، وتصبح معدمة.

((بالرغم آلم والمحن التي عاشتها الأم شجاعة فإنها لا تيأس، بل تواصل طريقها وتستمر في تجارتها متنقلة بين معسكر وآخر، وبين الجيش الكاثوليكي. [3]

الأم شجاعة هي رمز للبطولة والشجاعة عاشت تجربة تقلبات الحرب، والحرب بالنسبة للأم شجاعة ما هي إلا مصدر رزق تقتات منه، أن ظروف الحرب جعلت الأم شجاعة تبدو شخصية متناقضة فهي

---

[1]- ينظر جيمس روس إيفانز: تقديم فاروق عبد القادر: المسرح من أستانسلافسكي إلى بيتر بروك. المصدر نفسه. ص 106 إلى 116

[2]- ينظر حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960- 1970 والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 67- 70

[3]- برشت: تقديم مخلوف بوكروح: مسرحيات برشت. د ط. الجزائر: (موفم للنشر طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية: 1994م.) ص 2

قاسية على محيطها، عطوفة على أولادها، أنانية إذا كان الأمر يتعلق بمصلحتها، لكن مزاولتها هذه المهنة وحرصها على الكسب المادي لا يمكن أن يفقد هذه الحرب طابعها القذر. [1]

يتقدم المنظر الثامن الفلاح الشاب مع أمه العجوز إلى معسكر حربي ليبيعان أمتعتهم، كان ذلك في العام الرابع عشر منذ اندلاع الحرب العالمية الثانية، أن هذه الأمتعة آخر شيء يمكن أن يباع، رغم أنها لا يمكن الاستغناء عنها، لكن حاجتهم الملحة إلى النقود جعلتهم يقدمون على بيعها، ويظهر هذا عندما بدأت ملامح السلام تلوح في الأفق، فيرمي الشاب بالأمتعة لأنه لا يستطيع بيعها بعد الحرب ويغمى على العجوز عندما تسمع خبر نهاية الحرب، أما الأم شجاعة فتستقبل الخبر بتردد قائلة (لقد قطع السلام رقبتي) وتبري خوفها على البضاعة.

وإذا كانت الحرب تعد مصدر للرزق بالنسبة للأم شجاعة، فإنها جلبت لها المآسي والآلام وأخذت أولادها، وتركتها وحيدة تجر عربتها في المعسكر، أن شعور المشاهد بمأساة الأم شجاعة يظهر في معاناة هذه الشخصية من ويلات الحرب في فقدانها لأعز ما تملك، وفي إصدارها على العمل في التجارة حفاظ على وجودها. [2]

إن ما هو صالح للأم شجاعة صالح للجيش أيضا فالحروب سوف تدوم إلى الأبد، لكنها ليست رهيبة على أي حال، فالحرب لا تستبعد السلام، وفي إمكان المرء أن يرتاح عندما يخرج من الحرب، قد يخسر ساقا لكنه سيتمكن من المشي وانجاب أطفال صالحين لأن يخوضوا حروبهم بدورهم، فلماذا ينبغي على الحرب أن تتوقف، مسرحية الأم شجاعة وأولادها امتزج فيها الشعر بالنثر والأغاني بأحاديث من ألفاظ ذات مقطع واحد، وهي أشبه بسجل ساخر مرير لأحداث الحرب وملابستها.

---

[1]– انظر اختيار وتقديم عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 104

[2]– اختيار وتقديم عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 104

6.1.1.3- مظاهر المسرح الملحمي في مسرحية (الأم شجاعة) لبريخت Le Brecht

يعد المسرح الحديث عند بريخت هو المسرح الملحمي وقد عبر عن ذلك في وقت مبكر، عندما سأل نفسه في المنفى بعيد عن وطنه، هل يمكن صياغة العالم الحديث على خشبة المسرح، وأجاب إن هذه الصياغة يمكن أن تتم عن طريق وصف العالم الحديث للناس المحدثين بأنه عالم متغير، والمقصود بالمتغير هنا هو حالة الاستعداد لتغييرالمجتمع، ومن هذا المنطلق ((تحرر الفن المسرحي من سيطرة جهاز المسرح البرجوازي، ومنحه وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير لتحريضها على الفعل الثوري.)) [1]

ولقد أكد لنا بريخت على عجز المسرح الأرسطي (الكلاسيكي) في توصيل رسالة تستفز المتلقي وتثير غضبه وتحرضه على أن يكون عضو من المسرح التعليمي وتحطيم الإيهام، والتأكيد على أن ما يجري على الخشبة المسرحية ما هو إلا تمثيل في تمثيل، فضلا عن تأكيده على طرح قضية معينة تستهدف تنبيه المتلقي وإثارته، ودفعة إلى إثارة الواقع من خلال المؤثرات السمعية والبصرية، ومن خلال مفاهيم أساسية تمنح النص جمالية، فضلا عن كونها رسالة صيغت بأسلوب مقنع لأحداث التواصل بين المتلقي والكاتب، فنظرية (التغريب) عند بريشت عمل على تطبيقها بتوافر إمكانيات لا حصر لها من خواطر وأفكار الأعداد والإخراج المسرحي.

((يمكن للمسرحية برمتها أن تعيش عملية التغريب كونها موجودة بوضوح في التصوير، لم يعد لها مطلقي الدراما وهي ترتبط الآن باللحظة (التصويرية) التي أزيح عنها الستار، من حيث أنها موضوع، والممثلون كل بمفرده، يستطيعون يدخلون في عملية (التغريب) وإذا ما قدموا أنفسهم للجمهور ويتحدثوا بصيغة الغائب.)) [2]

قدمت أغلبية خشبة المسرح في العالم أعمال برشت ونقده للتماهي، فبرشت خرج عن المسرح (الأرسطي) الذي يضع المشاهد مدعوا للتماهي مع الشخصية المسرحية، كما أنه سعى لإبقاء المشاهد في

---

[1]- برشت: تقديم مخلوف بوكروح: مسرحيات برشت. المصدر نفسه. ص 07.

[2]- بيتر زوندي: ترجمة أحمد حيدر: نظرية الدراما الحديثة. د ط. دمشق، سوريا: (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي: 1977.) ص 78

وهم أن ما يشاهده هو جزء من الحياة وليس عرضا مسرحيا، وهذا ما ينتقده بريشت ويستنبط جماليات المسرح الملحمي الجديدة منطلقا من هذا النقد.

((إذ ينبغي للمشاهد أن يبقى واعيا متحكما بملكيته النقدية ولهذا السبب عليه أن لا يستسلم لإغراء التماهي كما في المسرح (الأرسطي) وواجب الكاتب والمخرج المسرحي المنخرط في تجربة المسرح الملحمي، هو مساعدة هذه المشاهد في سعيه وفيما يتعلق بمؤلف النص فهو يمارس شكلا من تقديم العالم يقوم بدلا من نقل الأشياء كما اعتدنا إدراكها على جعلها غريبة غير مألوفة، وعلينا أن نشعر بالاغتراب، ويعتمد برشت على هذا المنهج بكلمة تبعيد أو تغريب.)) [1]

فالتغريب يبدأ في مسرحية (الأم شجاعة) منذ بداية المسرحية في الفصل التمهيدي ونلاحظ في الحوار التالي بين شخصية الجياش والعريف.

العريف: الحرب، شأنها شأن كل ما له قيمة في هذه الدنيا، صعبة في البداية، فإذا اشتعلت صمدت، وعما قليل يفزع الناس بالسلام، تماما مثلما يفزع لاعبوا الورق من ترك ورقهم، وإذا عليهم حينئذ أن يقوموا بحساب خسائرهم. أما في البداية فالحرب تثير الفزع، لأنها تخرج الإنسان عن مألوف حياته، أنها شيء جديد عليه. [2]

الجياش: أنظر هاهي ذي عربة قادمة، امرأتان وولدان، عليك بالعجوزة أية العريف، فإن لم تظفر بشيء فإني أقول لك إنني لن أستمر بعد واقفا في ريح نيسان (أبريل) هذه الباردة. (يسمع صوت الجمبارد. تمر عربة عليها غطاء ويقودها شابان، الأم الشجاعة وبنتها الخرساء تجلسان على العربة).

شجاعة: صباح الخير ياعريف.

العريف: معترضا الطريق صباح الخير يا ناس، من أنتم.

شجاعة: نحن بياعون (تغني)

---

[1]– عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 104

[2]– بتول قاسم ناصر: ملحمة كربلاء. بحث يؤكد أن الأدب العربي لا يخلوا من فن الملحمة. ص 23–24
m.ahewar.org/s.asp?aid=438526

يا عريف كفى طبولا   يا عريفي أرح جنودك [1]

أن عندي من النعال خير عون على المسير

بالبراغيث والحقائب بالمطايا وبالمدافع

يزحف الجند في المعارك فأمنحوهم إذا نعلا

وافي الربيع فهبوا هيا إذا يا نصارى

الثلج ذاب وسالا وارتاح في الرمسى موتى

من لم يزل بعد حيا يخوض حربا ضروسا

يا عريفي يسير جندك بلا طعام إلى المعارك

دع شجاعة بكاس خمر تشف جندا من المجاعة

هل من العدل ضرب مدفع في بطون الجيا ع؟ كلا

أشبعوهم– وأهلكوهم وفي الربيع فهبوا

هيا إذا يا نصارى! الثلج ذاب وسالا

و ارتاح في الأمس موتى من لم يزل بعد حيا. [2]

العريف: في أي وحدة أنتم أيه المتخلفون.

الولد الأكبر: الغرقة الفنلندية الثانية.

العريف: أدوني أوراقكم.

شجاعة: أوراقنا ؟

الولد الصغر: ولكنها الأم شجاعة ؟ [3]

---

[1]– برشت: مسرحيات برشت. تقديم مخلوف بوكروح: المصدر نفسه. ص 5– 6

[2]– برشت: مسرحيات برشت. تقديم مخلوف بركروح: المصدر نفسه، ص 6

[3]– برشت: مسرحيات برشت. تقديم مخلوف بركروح: المصدر نفسه، ص 7– 8

العريف: لم أسمع بها. ولماذا تدعى شجاعة ؟

شجاعة: إنني أدعى (شجاعة) لأنني توجست خوفا من الدمار، أيها العريف، واخترقت نيران ريجا ومعي خمسون رغيفا في عربتي، وقد كانت بدأت تتعفن ولم يكن ثم مفر. [1]

العريف: دعينا من هذه الحكايات، أين أوراقك ؟

كما نلاحظ في المشهد (الأول) بظهور مأمور التجنيد والعريف يتذمران من صعوبة تجنيد المزيد من الرجال الرقيب يرى أن الناس يحتاجون إلى الحرب فبدونها لا يوجد تنظيم، فشخصيات تصف لنا الحرب وما هي المشاكل التي يواجهها الإنسان في هذه المنطقة بذات، فتنظيم لهم، الأم شجاعة تاجره وتبيع الطعام والخمر للعساكر، وتقدم أبنائها بأسمائهم إلى مأمور التجنيد والعريف، أرادت مأمور التجنيد لآيليف أن يكون جنديا، إلا أن الأم شجاعة أصرت على منعه، فأخبرها العريف بأنه لن يتأذى من الحرب فأخبرته بأنه سيقتل لا محالة وتثبيت له ذلك فوضعت في خوذته ورقتان مرسوم على أحدها صليب أسود وطلبت منه اختيار احداهما، فيختار ذات الصليب والتي تعني موته وينتهي المشهد بتنبأ العريف لولدها. ونلاحظ في الحوار التالي:

العريف: وأنت أيضا أشربي كأسا أيتها الأم، هكذا حال الدنيا، وأن حال الجندي ليس أسوأ الأحوال، أنت تريدين أن تبقي أنت وأولادك بعيدين عنها، أليس كذلك.

شجاعة: الآن يجب عليك أن تجري العربة أنت وأخاك يا كترينة. [2]

(الأخ والأخت يجران العربة، والأم الشجاعة تسير إلى جوارهما...)

العريف: (وهو ينظر إليهما) كل من ينبغي من الحرب مكاسب ينبغي أن يدفع السعر لها.

وهنا إشارة واضحة للأم شجاعة بخسارتها أحد أولادها ولكنها تربح في التجارة، ومن سائل (بريخت) في تحقيق (التغريب) ((الجودة إلى التكرار أو ازداوجية الأحداث أو الشخصيات، وتغريب اللغة كأن الشخصيات تقدم نفسها بصيغة المتكلم والغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي والعكس.)) [3]

---

[1]– برشت: مسرحيات برشت. تقديم مخلوف بوكروح: ص 9

[2]– برشت: مسرحيات برشت. تقديم مخلوف بوكروح: المصدر نفسه. ص 23

[3]– انظر اختيار وتقديم عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص105

الأم شجاعة تتميز بأنها تعري الحرب تماما فتقول، على المرء أن يقصد من الداخل بمقصاة كبيرة ويكون له هدف لكي يستفيد من الحرب. والواقع أنها ترى ولا ترى، وهي لا تعتبر شيء نهائيا حتى نظام الفصول والشيء النهائي هو الحرب.

فتقول لو كان الحرب شيئا آخر أي لو كانت لا تكسب، فمن الواضح أن البسطاء أمثالي ما كانوا ليخوضوها ثم تقول ((أنتم لن تثيروا اشمئزازي من الحرب، يقال أنها تبيد الضعفاء لكن السلام يفعل مثلها، على أي حال أن الحرب تغذي العالم في شكل أفضل، ثم تقول، أن البائسين في حاجة ماسة إلى الشجاعة لأن يتمكنوا من النهوض صباحا في الحرب، أو إنجاب الأطفال حين يكون المستقبل معتما، ويا لها من شجاعة تلك التي يحتاجونها لكي يتجرؤا ويحدقوا بعضهم على ذبح البعض إما أن يتحملوا بطواعية كما يفعلون، وجود البابا والأباطرة فالأمر يحتاج إلى شجاعة مروعة لأن هؤلاء يكلفونهم حياتهم. [1]

الأم شجاعة تبتان كبطلة كما في المشهد الخامس، عندما ترفض في تسليم القمصان ليجعل منها الضباط ضمادات، وهي تواجهه الجندي الذي يحاول أن يسيطر على زجاجة الخمر، طالبة منه أن يدفع ثمنها، وعندما يجيب أنه لا يوجد معه نقود تنتزع المعطف ونلاحظ ذلك في الحوار التالي:

شجاعة: لماذا لا تستطيع أن تدفع ؟ بدون فلوس لا كؤوس يعزفون موسيقى النصر ولا يدفعون رواتب الجنود !

الجندي: ولكني أريد أن أشرب، لقد وصلت متأخرا فلم أستطيع النهب والسلب، والقائد ضحك علينا، فلم يطلق لنا حرية السلب والنهب في المدينة إلا لمدة ساعة واحدة، قال أنه رجل إنساني لا بد أن يكون أهل المدينة قد رشوة واشتروه.

الواعظ: (يدخل متعثرا) لا زال هناك بعض الجرحى في فناء الحقل. إنهم أسرة الفلاح. ساعدوني، أنا في حاجة إلى شاش (الجندي ينفعل مع كترينه، وتحاول أن تقنع أمها بإعطائه شاشا).

---

[1]– انظر يحي البشتاوي: دراسات في الأدب المسرحي. المرجع نفسه. ص 53

شجاعة: ليس عندي شاش. لقد بعت أخر ما كان عندي من الشاش للكتيبة، ولن أمزق قمصان من الضباط التي عندي من أجل هؤلاء الناس. [1]

الواعظ: أنا في حاجة إلى الشاش، أقول لك.

شجاعة: تعترض كاترين عند مدخل العربة، بأنه تجلس على الرفوف لن أعطي شيئا. إنهم لا يدفعون، لم يعد لديهم مال.

فالأم شجاعة ترفض أن تتخلى عن بضاعتها من قمصان الضباط أو الجنود لكي يصنعوا بها ضمادات، وفي أثناء انشغالها يخطف أحد الجنود قنينة مشروب ويهرب دون أن يلاحظه أحد، ثم تظهر الابنة الصماء (كاترين) وعلى يدها طفل، فإذا هي لحظة انتصار للحنان لا يقوى على محوه شيء، وهو يقف في وجه الجشع والحقد والجحود المحيط بنا من كل جانب، أنها مشاهد تتميز أيضا بالحوار الذي يضعه الناقد (المتميز) ((إنه حوار واقعي تأثيره عن طريق الإيجاز الماكر الرقيق، حوار عامي فقط من زاوية النظر المثالية.)) [2]

وبرغم التفكيك في البناء وفي اللغة في المسرحية هناك عنصر جامع بأطراف الموضوعات في ثنايا ما بين مشهد وآخر، وعلى أبسط المستويات تستنفر مسرحية (الأم شجاعة) ضد الحرب، ذلك الغباء المسيطر على شخصياتها الرئيسة التي تعيش على الحرب، ولكنهم عميان لا يبصرون ما تجره من المصائب، وكان ذلك مهما لبرشت حتى حين وجد جمهوره البورجوازي يتعاطف مع (الأم شجاعة) ويعجب بتماسكها في وجهة المصيبة.

رفض بريخت المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير وهو إن يندمج المشاهد كليا في العمل المسرحي وبالتالي تثأر لديه عاطفتي الخوف والشفقة ومن ثم التطهير منها ,أما بريخت فقد رفض هذا المفهوم رفضا قاطعا واعتبر إن المسرح الأرسطي ما هو إلا تنويم مغناطيسي يعمل على إذهاب عقل المشاهد وحصره داخل أحداث العمل المسرحي من دون أن يكون لعقله أي دور في مناقشة الأحداث وتحليلها , اما المسرح الملحمي عند بريخت فيعتمد اعتمادا كليا على عقل المشاهد من خلال توعيته بكل

[1]- برشت: مسرحيات برشت. تقديم مخلوف بوكروح: المصدر نفسه. ص 86

[2]- ينظرعصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه، ص 106- 107

ما يحدث وبالتالي مناقشة مشاكله وتغيرها بهدف إيجاد الحياة الأفضل للناس، ولقد وجد بريخت في سنواته الأخيرة إن مفهوم المسرح الملحمي مفهوم ضيق ولذا أستبدل بة مصطلح (المسرح الديالكتيكى) والذي يعنى أن يرى الجمهور شيئا مختلفا تماما عما يعرض أو يقال، ويعنى هذا أن أعرف شيئ أعرضه هكذا لكى يفهم المتفرج أنه قادر على تغييره، أى يوجد جانب أخر غير ظاهر وغير ما يعرض، ولكن الجمهور يدركه.

أكد بريشت على هذا إذ قال إنه على الجمهور أن يعى (الديالكتيك) لكى يتفهم طبيعة ما يحدث على المسرح، أى لكى يعى المفارقة التى تحدث عنها، وهى إمكانية توصيل طبيعة التناقضات على خشبة المسرح إلى المتفرج وإظهار إمكانية التغير مما هو عليه إلى ما يمكن أن يكون عليه، ويعنى ذلك أذن مفهوم الديالكتيك، ليس من جانب الجمهور ولكن من جانب الدرامى في المسرحية.

2.1.3- تأثير المسرح الملحمي على المسرح العربي

يرجع الفضل في هذا الاتجاه الملحمي إلى الكاتب الشهير (برتولد بريخت) حيث قام بثورة عارمة في الدراما الحديثة لإرساء قواعد الملحمية، هذه الثورة لم تقف عند حدود خشبة المسرح وأبعادها الثلاثة المعروفه (تأليفا وتمثيلا وإخراجا) كما هو معروف في المسرح التقليدي، بل امتدت ثورة بريخت إلى الصالة نفسها ليشبع التأثير الإيحائي في نفس المشاهد، ومن ثم أوجد بعد رابع للمسرح وهو المتفرج. فيقول عنه الناقد جلال عشري قوله ((إن القول القديم أن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليوم، اذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال وليس المهم في العمل الدرامي هو ترك المتفرج وقد طهرت روحه كما في الدراما الأرسطية، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عما قريب.)) [1]

ومن هذه العبارة نستنبط إن غاية المسرح في العمل الملحمي قد تحولت من مرحلة التطهير النفسي الأرسطي وتجاوزتها إلى أثارة نفس المتفرج ليتخذ موقفا يشارك فيه القرار، بعد أن تعري الواقع أمامه على الحقيقة، فالغاية العظمى هي أثارة الفكر في اتخاذ القرار، فلم تعرف الأقطار العربية عن بريخت إلا بعد وفاته بسنوات، ابتداء من ستينات القرن العشرين، حين تعاقبت الترجمات والاقتباسات، فاختارت له سلسلة

[1]- جلال العشري: لن يستدل الستار. د ط. القاهرة، مصر: (مكتبة الانجلوا المصرية: 1976.) ص 53

(روائع الأدب العالمي 1961) من هذه المسرحيات (دائرة الطباشير القوقازية) كما اختار له سلسلة مسرحيات عالمية في القاهرة عام 1965م ومن هذه المسرحيات (الاستثناء والقاعدة، محاكمة لوكو لوس وغيرها).

((كما ترجم فاروق عبد الوهاب كتاب تنظيري لبريخت أسمه (الاورغانون الصغير في المسرح) عام 1965. ونشرت له مقالات في مجلة (المسرح المصري) ونقل له نص غير مشهور بعنوان (باليه الخطايا السبع) من ترجمة محمود النحاس عام 1969.)) [1]

كما نشر له مجموعة قصائد بعنوان (أنشودات وأشعار) من ترجمة فيصل الياسري عن الألمانية صدرت في (دار الأجيال) في دمشق عام 1969، كما نشرت مجلة (المسرح) المصرية (حياة غالية) من ترجمة بكر الشرقاوي عام 1966، وبعد ذلك في كتاب (مستقبل بيروت) عن دار بن رشد 1973 للمترجم نفسه مع رواية (البنسات الثلاثة) في جزءين من ترجمة مقار، وتعد أحد الروايات القليلة له الوحيدة إلى العربية.)) [2]

كما ترجمت له سلسلة كتب المسرح العالمي في الكويت (أوبرا القروش الثلاثة) ترجمة عبد الرحمن بدوي وغيرها من الترجمات التي توالت منذ الستينات حتى الآن، كان لها الأثر في المؤلف والمخرج والممثل العربي على أطلاعهم على هذه النصوص وتجسيدها على خشبة المسرحي العربي.

إن استخدام المؤثرات البريختية تتفاوت في تأثيرها وأهميتها في نسيج النص، ودرجة تغريبها من كاتب إلى أخر ومن مسرحية إلى أخرى، ومن المؤثرات البريختية إعلان المؤلف الضمني عن خيالية العمل المسرحي، ولا واقعية في مقدمة أو خاتمة الراوي، وتعدد الشخصيات والمشاهد وسرعة تحولها، وبروز تقنية المسرحية داخل المسرحية، وكشف سر اللعبة أمام الجمهور، وخروج بعض الشخصيات من أدوارها مثل الحوار بين المؤلف والمخرج، أو المخرج بوصفه راوي مع الجمهور، ووجود نصوص تتأمل ذاتها، ووجود إشارات إلى مرجعيات النص المسرحي، وأحيانا يعاد الموروث عبر منظور عصري، ويصاغ بأبعاد فكرية وسياسية وفلسفية جديدة، وبذلك يتحول النص المرجعي إلى موضوع عام، يعالج

[1]– عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون. الجزء الأول. المرجع نفسه. ص101

[2]– عصام محفوظ: الجزء الأول. المرجع السابق. ص 102

قضايا إنسانية مما يزيد من فعالية النص، وينتج قراءات تأويلية وانفتاح النص إلى حالة نصية لا حصر لها. [1]

كانت مصر ولبنان وسوريا دائما في طليعة البلدان العربية أكثر اهتماما بمسرح بريخت، كما لاننسى عددا من الأقطار العربية كانت متاثره بمسرح بريخت الملحمي مثل الجزائر واليمن والمغرب والعراق وتونس وغيرها وتعد لبنان قطر عربي أهتم فيها المسرحي جلال خوري بهذا المسرح عبر العديد من الاقتباسات، وفي الجزائر كان عبد القادر علولة من المحبين لهذا الاتجاه وقلده تأليف واقتباس وإخراج، وكذلك في اليمن كان محمد الشرفي أحد الكتاب المسرحيين ألف عددا من المسرحيات على غرار المسرح الملحمي، كما يعد المسرحي السوري سعد الله ونوس كان شغوثا بهذا المسرح من البلدان العربية.

وكذلك في مصر تأثر عددا من الكتاب والمخرجين بهذا الاتجاه ومنهم سعد اردش فيقول عن تجربته ((ان سعد اردش بعد تقديمه مسرحيه (الأستثناء والقاعدة) و(الإنسان الطيب) وغيرهما، وتم تقديمها في مطلع الستينات استطاع أن يشرك في تقديم (الطباشير القوقازية) في عام 1968 القطاع العام، إلى مساعده (كورت فيت) تلميذ بريخت، إرشادات بريخت للمسرح الملحمي ووضع الصيغة النهاية للنص بالعامية الشاعر صلاح جاهين، وخاصة كلمات الأغاني، واستطاع الموسيقي سليمان جميل ان يمصرها، دون أن يفقدها الطابع الملحمي كما يقصده بريخت.)) [2]

كما حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي لانه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني العرب، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد، وكرست دراسات مفصلة كثيرة لبريخت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه الملحمي.

كما ترجمت مجموعة من الأعمال لبريخت في مصر مثل (الاوركانون القصير للمسرح) في الستينات من القرن العشرين وألف عدد من الكتاب المسرحيين المصريين والعرب مسرحيات تنتمي إلى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة، ففي مصر مثلا كتب رؤف مسعد (لومبا او القناع والخنجر والنفق) عام 1965، كما ألف رشاد رشدي مسرحية (اتفرج يا سلام) عام 1965. كما ألف نجيب سرور مسرحية

---

[1]– انظر فاطمة بدر : المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي.(النبا: العدد 76 عام 2007م.) ص 1

[2]– انظرعصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول، المرجع نفسه. ص 103

(ياليل يا قمر) 1967. وكذلك ألف فريد فرج مسرحية (الزير سالم) 1967. ومسرحية (جيفارا العظيم) لميخائيل رمان عام 1969. [1]

إن ترجمة أعمال بريخت الألماني وإطلاع الرواد المسرحيين من العرب على هذا الاتجاه الملحمي يكاد يكون شكليا لايمس المظمون في شيء كما في مسرحية (الشبعانين) لاحمد سعيد من مصر، وكذلك مسرحية (الناس الي فوق) لنعمان عاشور حيث وكل إلى المتفرجين المشاركة في أتخاذ القرار والتغيرات التي احدثتها ثورة يوليو في طبقات المجتمع وخاصة طبقة الناس الي فوق فيقول عن المؤلف.

((من الملاحظ إن المؤلف لم يستطيع أن يقصد المسرحية على هذه الطبقة فكر وأخلاق واقتصاد، مما جعل بطلها (الباشا) المنهار أن يستنجد بالجمهور لينقذه ويواسيه وهو يعاني من شده الرعب والفزع اللذان انتابه نتيجة لانهياره، في الوقت الذي رفض الجمهور هذه الاستغاثة لأنه أتخذ القرار فجأة للمشاركة الطبيعية بعض الشيء وكأنها ضرورة حتمية ناتجة عن أحداث المسرحية.)) [2]

وتعد مسرحية (ليالي الحصاد) لمحمد دياب المصري خير مثال لتطبيق المسرح الملحمي، فالمسامرون على المسرح يبدوا بداية بسيطة حيث يقلد (مسعد) الشاب مشية الشيخ الوقور (حجازي) ثم يقلده مسعد حين سرق حماره من السوق فيزداد غضبه ويهم بالانصراف، ولكنه يتراجع إزاء حوار المسامرون وإقناعه بالبقاء.

((إن عرض أحداث عصرية حاضره في قالب تاريخي يجعل المتلقي يقظ ويفكر مليا ثم يحكم إيقاظ وعيه بالحاضر وإحالته إلى الماضي، وهذا ما يجعل المتلقي إلى عدم الاندماج بسحر الإيهام، لن الوعي سيفصل بينه وبين الأحداث، والاحداث وقعت في الماضي وليس الآن.)) [3]

وهناك بعض المؤثرات طرزتها بعض النصوص المسرحية حيث حاولت تسليط الضوء عليها لأهميتها، وقد دخلت على المسرح العربي كما دخلت على بقية الأجناس الأدبية، مثل الهامش بوصفه بنية متميزة داخل الكليلة للنص لها وظيفة قطع التسلسل الزمني للأحداث، وقطع سلسلة أفكار المتلقي عند النظر إلى أسفل الصفحه لمعرفة ما مدون فيها ولخلق نوع من التغريب، إذ يشكل الهامش عاملا

[1]– حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960– 1970 والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 72

[2]– محمد الدالي: الادب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 76

[3]– فاطمة بدر: المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي. المرجع نفسه. ص 3

متميزا لمساعدة المتلقي على التفاعل مع النص المسرحي، وتضيئ الهوامش للمتلقي المناطق المعتمة في النص، وتمده بمتغيرات في الشكل الانطباعي فقد استعان الكاتب بالصورة البصرية بدل من الصورة اللفظية، من خلال انتماء إلى الألعاب الكتابية أي مزج الخطوط المختلفة ومدى تأثيرها على العين (وهو تحويل الكتابة من اللون الغامق إلى اللون الفاتح).

لقد خضع المسرح العربي بعد الهزيمة في عام 1967م لمراجعة أساسية وأتخذ طريقة جديدة لرؤياه، محاول إعاده اكتشاف الواقع العربي وكشفه والإسهام في تغييره، فبداء يرسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائدا قبل الهزيمة.

فيشير الدكتور عبد الواحد بن ياسر من المغرب في معنى الالتزام وحدوده في المسرح العربي في كتاب (المسرح الثورة والالتزام) فيقول ((لم تعد مسالة البحث عن شكل مسرحي محلي مجرد مشكلة أدبية أو جماعية كما كانت في أغلب مشاريع التاصيل المسرحية السابقة، بل أصبحت من الشروط التاريخية والسياسية المتولدة عن الهزيمة، جزء لا يتجزأ عن الإشكالية التاريخية الحضارية العامة التي يواجهها الفرد والمجتمع في ظل الشروط الجديدة، لذلك نجد إن العودة إلى التاريخ والتراث عند الكتاب المسرحيين الجدد لإيجاد صيغة مسرحية أصيلة، لا تنفصل عن البحث عن الذات العربية التي مزقها واقع الهزيمة، وعن سبل تغيير الواقع واستشراق أفاق المستقبل.)) [1]

لم تنحصر تأثير المسرح الملحمي في كاتب معين بل تجاوزت عددا من الكتاب المسرحيين العرب، فظهور المسرح السياسي في العالم العربي ظهر بشكل بارز على أثر هزيمة 1976، وما خلفته من نتائج واثأر في الوعي والوجدان العربيين، على مستوى الأفراد والجماعات فتلاحقت تجارب المسرح السياسي (البريختي أي الملحمي) وتعددت وتنوعت إنتجاته المسرحية، وإن اختلفت في الأشكال والقوالب فأنها تلتقي حول تصوير أسباب الهزيمة وأدانه الشروط والأوضاع التي تسببت فيها، فعبرت الأعمال المسرحية (لفريد فرج) الذي تعامل فيها على صيغة المسرح الملحمي شكلا ومحتوى، فاستخدم كل أدوات هذا المسرح ليبلغ أفكار ومواضيع مسرحياته فنجده يطرح فكره تحالف قوى الشعب الكادح ويناقشها في (عسكر وحرامية) وفكرة القضاء على المستعمر من خلال (سليمان الحلبي) وفكرة الائتلاف القومي في مسرحية

[1]– عبد الواحد ابن ياسر: المسرح الثورة والالتزام: بيجاية، الجزائر: د ط. (محافظة المهرجان الدولي للمسرح: 2012.) ص 156– 157

(الزير سالم) وفي مسرحية (علي جناح التبريزي وتابع قفه) ويتناول مسالة العدل الاجتماعي والقضية الفلسطينية في مسرحية (النار والزيتون) والتي اعتمد فيها أساليب المسرح وتقنياته. [1]

فلجأ إلى التسجيل الوثائقي لحقائق تاريخية وسياسية ولم يعتمد على تصوير حدث شخصي أو عالم ذاتي أو تفاعل بين عالم الذات والعالم الموضوعي، بل تناول أساس عالم الواقع الخارجي، حيث صراع القوى الاقتصادية والسياسية التي تشكل الواقع العربي المعاصر.

فكثيرا من الكتاب والمخرجين العرب تأثروا بالمسرح الملحمي وتنظيراته المسرحية ولا نستطيع أن نشرح ذلك في هذا البحث ولكننا شرحنا بصورة موجة عن تأثير المسرح الملحمي على المسرح العربي، ونظرا لتأثيره على أغلبية الكتاب والمخرجين من الأقطار العربية في الستينات إلى حد الآن، لذا سأختار مسرحيتين لكاتبين عربيين وهما سعد الله ونوس وعبد القادر علولة ومامدا تأثرهما بالمسرح الملحمي.

1.2.1.3- نبذه عن حياة سعد الله ونوس (1941-1997) وأعماله

سعد الله ونوس كاتب مسرحي سوري ولد في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس عام 1941، واشتهر كأحد أهم الوجوه الثقافية والمسرحية في العالم العربي منذ ستينات القرن العشرين.

((تلقى تعليمه في اللاذقية ثم واصل الثانوية في طرطوس، كان يقراء ما تيسر له من الكتب والروايات، وكان أول كتاب اقتناءه وعمره 12 سنه هو (دمعه وابتسامه) لجبران خليل جبران.)) [2]

وفي عام 1959 حصل على منحه دراسية إلى القاهرة للحصول على البكالوريوس في الصحافة في كلية الأداب جامعة القاهرة، أنهى دراسته في القاهرة عام 1963، كتب أول مسرحياته والتي لم تنشر إلى حد الآن بعنوان (الحياة أبدا) عام 1961، وفي هذه توضح أهتمامه بالمسرح كتب مسرحيات قصيرة وصدرت في كتاب بعنوان (حكايا جوقة التماثيل) ومن أهم هذه المسرحيات القصيرة (ميدوزا تحدق في الحياة، فصد الدم، الرسول المجهول في مأتم انتجونا، الجراد، جثه على الرصيف، مأساة بائع الدبوس الفقير) وصدرت هذه المجموعة عن وزارة الثقافة السورية عام 1965م. [3]

---

[1]- انظرعبد الواحد ابن ياسر، المسرح الثورة والالتزام، المرجع نفسه، ص 149، 148

[2]- يحيى البشتاوي: دراسات في الادب المسرحي. المرجع نفسه. ص 203

[3]- Salihtur- SYRIAN-Eskisehie asmangazi univerites sosyal Bilimler dergisi274

حصل ونوس على إجازة دراسية من وزارة الثقافة السورية إلى فرنسا عام 1966 وسافر إلى باريس ليطلع على الحياة الثقافية هناك ويدرس المسرح الأوروبي، لم يكتف بدراسة والمشاهدة للعروض المسرحية فقد نشر في (الأداب والمعرفة وجريدة البعث) عددا من الرسائل النقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا.

ولقد كانت نكسه 1967 بمثابة الطعنة الشديدة لشخص سعد الله ونوس أصاب بحزن شديد، وذلك لتلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه وبين شوارع باريس، فكتب مسرحيته الشهيرة (حفلة سمر من أجل خمسه حزيران ثم مسرحية، عندما يلعب الرجال) وتم نشرها في مجلة المعرفة التي تنشر في الطليعة الأسبوعية السورية.

وفي مرحلة لاحقة تعمق في الجانب النظري وقد توضح اهتمامه الذي تخطى المسرح وتعامل مع الثقافة ككل متكامل وقد أصدر بالتعاون مع الروائي عبد الرحمن منيف والناقد فيصل دراج كتاب بعنوان (قضايا وشهادات).

وفي نهاية عام 1969 عاد ونوس إلى سوريا وكلف من قبل وزارة الثقافة بتنظيم مهرجان دمشق المسرحي الأول في شهر مايو وتم تقديم أول عرض مسرحي لونوس من إخراج علاء الدين كوكش بمسرحية (الفيل يا ملك الزمان) والتي انتهى من كتابتها ونوس في نفس العام قبل بدء المهرجان بفترة وجيزة، كما أخرج رفيق الصبان (مأساة بائع الدبس الفقير) وتم تقديم العملين خلال المهرجان، وفي عام 1970 اصدر بيان لمسرح عربي جديد واختتم العام بنشر مسرحية (راس المملوك جابر) كما ألف مسرحية (سهرة مع ابي خليل القباني) عام 1976، كما ترجم كتاب (حول التقاليد المسرحية) لجان فيلاد، واعد مسرحية (توراندوه) لبريخت الألماني وتحمل نفس العنوان، كما ترجم (يوميات مجنون) لجوجول، بعدها حصل على منصب مدير المسرح التجريبي في مسرح القباني ووجب عليه أن يؤسس هذا المسرح ويضع برنامجه. [1]

نشر في عام 1977 في ملحق الثورة الثقافي مسرحية (الملك هو الملك) وأخرجها المخرج المصري مراد منير وعرضها في القاهرة ودمشق وحضرها ونوس وهو مريض يعاني من السرطان 1978، كما أخرجت المسرحية في الجزائر للمخرج نور الدين عمرون.

---

[1]– انظر ادريس الذهبي: المسرح عند سعد الله ونوس. 12-10-2015 س 11: 20

[1]- www. Aljabriabed.net /ng08dahbi

((كما ترأس تحرير مجلة (الحياة المسرحية) عام 1978، وقدم مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) وغيرها من الأعمال.)) [1]

فقدم في فترة الثمانينات عددا من الأعمال المسرحية منها (منمنمات تاريخية، الليالي المخمورة، طقوس الأرشادات والتحولات) وغيرها.

كما ساهم في تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية وعمل مدرسا فيه، كما تم اختياره من قبل المنظمة العالمية للمسرح لإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي فقال فيها " إننا محمون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ، منذ أربعة أعوام وأنا أقاوم السرطان وكانت الكتابة والمسرح بالذات أهم وسائل مقاومتي خلال السنوات الأربع التي كتبت فيها، كتبت وبصورة محمومة أعمالاً مسرحية عديدة، ولكن ذات يوم سألت نفسي وبما يشبه اللوم، ولم هذا الإصرار على كتابة المسرحيات في الوقت الذي ينحسر فيه المسرح ويكاد يختفي في حياتنا، طبعا باغتني السؤال وباغت أكثر شعوري الحاد بأن السؤال أستفزني بل واغضبني من أصعب أن اشرح للسائل عمق الصداقة المديدة التي تربطني بالمسرح، وأنا أوضح له أن اتخلى عن الكتابة للمسرح وأنا على تخوم العمر هو جحود وخيانة لا تحتملها روحي وقد يعجلان برحيلي، وكان علي لو أرت الإجابة أن أضيف، إني مصر على الكتابة للمسرح لأني ادافع عنه وأقدم جهدي كي يستمر هذا الفن..... الخ. [2]

ـأجل صدق من قال إن الأعمال العظيمة تخلد ذكرى أصحابها، نعم أيها المبدع نحن محكمون بالأمل، فوافته المنية عام 1997 أنتقل إلى جوار ربه الكاتب والأديب سعد الله ونوس.

---

[1]– هيثم يحيى الخواجة: أطياف من المسرح العربي مسرح الإشارات والتحولات. ط 1. الشارقة: (دائرة الثقافة والإعلام: 1426هـ – 2007.) ص 122

[2]– انظر نجيب الجباري: الحركة المسرحية في سورية. المرجع نفسه. ص 6

2.2.1.3- ملامح المسرح الملحمي في مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) لسعد الله ونوس

تبلغ المؤثرات التغريبية أعلى درجة في مسرح سعد الله ونوس في مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) إذ يتولى عملية السرد في المسرحية وإذا بالمتفرج ـ أي الجمهور ـ يتحول من جمهور متفرج إلى جمهور مشارك.

فيقول عبد الرحمن منيف ((إن مشاركة الجمهور في مسرح ونوس من جمهور متفرج إلى جمهور مشارك، ولذلك رمى كره النار في حضن كل من كان في الصالة ليترك أثرا أو علامة يحملها ذلك المتفرج في الخارج، حتى يراه الناس لكي يروا حقيقتهم. [1]

يعد التغريب إعلان الراوي المشارك في الحدث بتعريف نفسه بضمير المتكلم، ويشير هيثم يحيى الخواجة في كتابة (أطياف من المسرح العربي) عن مسرح ونوس قائلا ((عندما أتخذ سعد الله ونوس المسرح أداة تعبر عن أفكاره وإبداعه كان قانع إن هذا الفن الصعب لا بديل عنه من أجل أن يتواصل مع أكبر قدر ممكن من الجمهور العربي وأن ينخرط بالواقع ما استطاع وبقوة، فالمسرح أرض موشاة بالحياة بكامل متناقضاتها وبؤس الإنسان القلق فيها.)) [2]

ولهذا يلتمس أبجدية الحياة في الماضي والحاضر فيستنطق أغوارها ويتهجن نزواتها، من أجل أن يستحدث المستقبل عبر الخشبة السحرية ليخاطب الأخرين غير هياب في سلبياتهم، ولا وجل من كشف الانقلاب على الواقع المفترى ورسم الصورة الصحيحة في شتى ابعادها.

((تتكشف رؤية (ونوس) التنظيريه عن إيمانه بالنشأة السياسية للمسرح، وهذا الموقف جعله يعرض على الجمهور مسؤولية كبيرة إزاء القضايا السياسية القائمة، وقد برز الهم السياسي واضح في مسرح (ونوس) وأن تفاوت هذا الهم في منطلقاته بين عمل وأخر ليصل إلى ذروته بعد نكسه حزيران 1967م.)) [3]

[1]- يحيى البشتاوي: دراسات في الادب المسرحي. المرجع نفسه. 174

[2]- هيثم يحيى الخواجة: أطياف من المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 109- 110

[3]- يحيى البشتاوي: الرؤية الأولى دراسات في الأدب المسرحي. المرجع نفسه. ص 176

وبما إن مسرح سعد الله ونوس يبدا من الجمهور وطبيعة المشكلة التي تعالج أمامه، فانه يعتمد إلى طرح أسئلة جدية لتحديد وظيفة المسرح الذي يتبعه ويبغيه فحددها كالتالي.

1- تحديد طبيعة وتركيبة الجمهور الاجتماعية والثقافية، الذي يتفاعل مع المسرح كحدث اجتماعي.
2- ما هو الموضوع الذي يعالجه المسرح أمام الجمهور ؟
3- ماهي الوسائل التي ينبغي استخدامها حتى نحقق تفاعلا كبيرا مع المتفرجين ؟ بمعنى أخر ما هو الشكل الذي يتوافق مع معطيات الإشكاليتان السابقتان ؟ أي تحديد الجمهور ومعرفة احتياجاته والمشكلة الفكرية التي تريد مناقشتها. [1]

((حاول ونوس كسر أطار المسرحية التقليدية وتزامنت محاولاته في البحث عن الشكل الجديد في حادثة حزيران فاستخدم البناء المسرحي الجديد سلاح في معالجته، فتجلت هذه المحاولات في تقديم مسرحية (حفلة سمر 5 حزيران) مستمد فيها من تقنيات المسرح العالمية خاصة بعدما أطلع عليها والتقى برواد اتجاهاتها الحديثة أمثال (بيسكاتور، وبريشت، بيترفايس، لوجي بيراندللو) ورغب في مجاراتهم.)) [2]

فانطلق ونوس في مسرحيتة من مسرح داخل مسرح فتبدا المسرحية بين حوار بين الممثلين والمخرج وإشراك الجمهور في الحوار وتفاعله معهم ونلاحظ ذلك في الحوار التالي: -

المخرج: (صوت مرتبك) ما أشق ذلك ؟ حقا ما أشق ذلك، لكن ارجوكم أن لا تسيئوا الظن بنا، ولئن جاز أن يسمى الأمر خديعة، فنحن ضحايها قبلكم.

متفرجون: (من الصالة) ماذا حدث ؟ أيه الحكاية، إذ فلن نبدا.

المخرج: (بصوت مرتفع) الهدوء ارجوكم الهدوء، سأشرح لكم كل شيء بالتفصيل، وبمنتهى الأمانة، لقد كنت أتصور الليلة أي شي أخر إلا مايحدث الآن، نحن الفنانيين نتوقع عادة مختلف المفاجأت، لكن هذه المفاجأة بالذات هي أصعب من كل توقعاتنا............ الخ

---

[1]- هيثم يحيى الخواجة: أطياف من المسرح العربي. المرجع نفسه. ص129

[2]- شهريار نيازي: اعظم بيكدلي: (أثر النكسة الحزيرانية على بنية حفلة سمر من أجل 5 حزيران). مجلة اضاءات نقدية. (فصلية محكمة) السنة الثانية. العدد السابع. (خريف 1391ش/ أيلول 2012). ص 6

المتفرجون: (من الصالة) كفى مقدمات، لندخل في الموضوع ماذا هنالك ؟ إلن تكون مسرحية (تختلط الكلمات ترتفع الضجة).

المخرج: أيها السادة، رجاء أن تساعدوني على أداء هذه المهمة الشاقة، لقد ترددت كثيرا من الأطلاع بها، ولكن ما العمل ؟ كان الرسميون قد تسلموا دعواتهم فعلا، وكانت معظم التذاكر قد حجزت.

المتفرجون: (من الصالة) أوه.... وإذن... وإذن... [1]

فنلاحظ من حوار (ونوس) جعل المسرح بمثابة أداة تثوير وتحفيز، وذلك بما يطرح من قضايا ذات حساسية كبيرة، ومن ثم يخرج المشاهد من سلبيته، ليشارك من مأساته ومأساة عصره، وصول إلى الوعي بنفسه ووظيفته، وعلية أن يقوم بعملية الصاق الصالة بالمنصة، وإلغاء الحائط أو الجدار الوهمي، إضافة إلى وضع الممثلين بين الجمهور ينوبون عنهم في الأداء.

تشكلت في هذه المسرحية بوادر نظريته المسرحية التي ستتعمق في أعمالة الاحقه ففي هذه المسرحية لا وجود للشخصيات بالمعنى التقليدي أصوات ومظاهر من وضع تاريخي معين، إن الافراد بذاتهم لا يملكون إي ابعاد خاصة، وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية ومضمونها في آن واحد.

الجندي 1: توقف القصف.

الجندي 2: أنهم يدبرون شيئا جديدا.

الجندي 1: بالتأكيد.

المخرج: ثم يسود الصمت مرة أخرى، ثقيلا كالرصاص الذائب، ويحوم التوقع كالقدر أو الفاجعة.

عبد الغني: (مشمئزا) وعليا، ن اتدخل هنا اليس كذلك ؟

المخرج: طبعا.

عبد الغني: هاه..هاه كنت في البداية اسخر، اذكر جيدا إني كنت اسخر، لكن من يدري كيف، حتى الآن لا أدري كيف قليلا قليلا وجدتني انساق.

---

[1]– سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران. د ط. لبنان: (دار الاداب. بيروت: 09-11-2003 م.) ص 7- 8

المخرج: يومها دخلت لتقول كلمات أخرى فيما أحسب.

عبد الغني: أجل كلمات أخرى بلا معنى.

المخرج: لم يحن الوقت كي تسرد مبررات فعلة لا تبرر، نحن هنا لنروي حديث أخر. [1]

يصف ونوس لنا الحرب ومايلاقية الجندي من أهوال في الحوار التالي.

المخرج: (نافذ الصبر) ثم يسمع هدير الطائرات قادما من بعيد.

الجندي 4: هاهم يستانفون الهجوم.

الجندي 3: الجبناء. لا يجروون على التحرك خطوة واحدة إلا تحت ظلال طائراتهم.

المخرج: (تتدافع كلماته بسرعة وحماس) لا أدري كيف ستبني الحوار بينهم. نستدعي الآن مشاهد عامة لا أكثر (يمثل كلماته) الطائرات تقترب من بعيد. انفجارات القنابل تتوالى هدير الآليات يكتسح الأفق العريض. المصفحات تزحف. الدبابات تسحف. كرعب تسحف. وتشتعل المعركة من جديد (كل هذه الأصوات يسمعها المتفرجون وجو المعركة على المسرح) أتصور أن ينبثق من ضخامة الهجوم وهزال المقاومين معنى حاد ما أعمق مغزاه.[2]

الجندي 2: إلى اليمين.

الجندي 1: هاهي العربات المصفحة.

الجندي 3: الأنذال.

الجندي 4: الرصاصة تساوي رجلا يارفاق. سددوا جيدا وليغن الموت (يسدد الجنود أسلحتهم نحو الصالة)

المخرج: تبدا المعركة جحيما.

الجندي 3: خذوا.

[1]– سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران. المصدر نفسه. ص 29– 30

[2]– سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران. المصدر نفسه. ص 35

الجندي 2: خذوا (أصوات الطلقات المرشوشة وسط ضوضاء المعركة تكاد تكون إقاعية) [1]

ويوضح لنا ونوس شدة المعركة ويصفها في الحوار التالي.

عبد الغني: بالتأكيد، لاتريد في قريتك جبناء.

المخرج: سترى. سترى. الجبن ليس له مايفعله في هذا الوضع الملئ بالجلال. إذا اردت الدقة، ما اتصورة أعمق من ذلك. موقفان لكل منهما تبريره. هنا يصبح للصراع مغزى وقيمة. أترى. لقد أخذتهم الأحداث على حين غرة. (تدب الحياة في الجماعه تنجلي الضوضاء، وتتناثر الكلمات).

اصوات: الله اكبر. الله في عوننا. هي الحرب. كان الأرض تهتز. الحدود قريبة. نحن على مرمى من المدافع. فلينجنا الله من غضبه. لتشملهم اللعنات إلى يوم الدين. الكفرة الزناديق. كنت اتوقع الغدر في صبح كهذا. ستنهدم بيوتنا فوق روسنا. سيموت أطفالنا. هل بدانا ننتحب كالنساء. إننا لا ننتحب. وإذ ماذا تسمي هذا الكلام الخائف. ليس بيننا من يخاف. لا يكون ابن ضيعتنا من يخاف. ملعون إلى يوم القيامة كل جبان. ومن يتحدث عن الجبن ؟ الكرامة قبل كل شيء. ماولد الذليل في ضيعتنا. العون ياقدير يارب. الله اكبر. الله واكبر. الله واكبر. [2]

((اراد سعد الله ونوس في مسرحية (حفلة سمرمن أجل خمسه حزيران) أن يفجر الأسئلة الكبرى حول الهزيمة، ومسؤولية كل من الرجل المثقف والعادي، ويدور الحوار بين ممثل 1 وممثل 2 حوار مسئولية الهزيمة.)) [3]

ممثل واحد: هل حقا نحن المسؤلون ؟

ممثل إثنان: (ينفض فجأة وكأنه اتخذ قرار حركة مليئة بالحيوية) تقول هي المرآة ؟ حسن لتنصب المرآة أمامنا هنا (يرسم مستطيل في الفراغ) لكي نتحمل المسؤولية، لا ينبغي أن نكون موجودين ؟

---

(1)– سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران. المصدر نفسه. ص 36

(2)– سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران. المصدر نفسه. ص 40 الى 42

(3)– فاضل السوداني: النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي. المسرح العربي والمسرحية والتحديات.د ط. الجزائر. وقائع الملتقى العلمي. (المهرجان الوطني للمسرح المحترف: مايو 2007.) ص 36

رجل واحد: ليس وجودنا هو السؤال الجوهري، بل نوعية هذا الوجود (بعنف) لنعترف إننا المسؤولون، نهرب نتخلص من شيء كريه يفوح بيننا وحولنا.

رجل إثنان: قبل أن نلقي على أنفسنا الأحكام، من الأهم أن نعرف من نحن ؟ ماهي هذه المرآة (يعود يرسم مستطيلا في الفراغ) تعالوا نسألها من نحن ؟

(أصوات ثلاثة أو أربعة أو خمسة) حقا من نحن ؟

رجل إثنان: السؤال موجود قبل الهزيمة. فننفض عنه التراب لا أكثر.

(يعود إلى اللعبة) نحدق في المرآة ونسال سطحها الصقيل بإلحاح من نحن ؟ في الجوف، في القعر، في الزوايا. [1]

بعد عامين على نشر المسرحية (حفلة سمرمن أجل خمسه حزيران) في مجلة المعرفة السورية، نشر ونوس بيان مقال مثير للجدل بعنوان (بيان لمسرح عربي جديد) ((يرى ونوس إن كل تنظير للمسرح ينبع من ممارسة فعلية للمسرح، ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية يظل جهدا ذهنيا قاصرا لا يستطيع أن يكشف جوهر تلك الظاهرة وطبيعتها المركبة لظاهرة اجتماعية وثقافية.)) [2]

يرى (ونوس) إن البذخ الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح من حيث تبلوره وحل إشكالاته هو الجمهور، فالمسرح يمتاز عن الأنشطة الثقافية الأخرى بأنه (حدث اجتماعي) وأعي ومتقن في تاريخ الظاهرة المسرحية يرى أنها في الأصل مسالة المتفرج وممثل قد يندمجان معا في أحتفال، أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الأخر، وبالتالي فأن غياب أحد هذين العنصرين ينفي الظاهرة المسرحية برمتها. [3]

[1]- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران. المصدر نفسه. ص 112- 113

[2]- انظر سعد الله ونوس: (بيان لمسرح عربي جديد) مجلة المعرفة السورية. سوريا. العدد 104. 1970 (في تشرين الأول) ص 4- 5

[3]- انظر فاضل السوداني: النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 37- 38

تعد مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسه حزيران) كان وفاء ونوس أمين لمبادئه القريبة جدا من مبادئ المسرحي الألماني الكبير (بريخت) من حيث إسقاط حاجز الوهم واستخدام المثلين في أكثر من دور فالهدف كما في مسرحية (راس المملوك جابر) فتأثرة ببرخت كان منذ فترة مبكرة.

ونلاحظ هذا التأثر في عدد من أعماله مثل مسرحية (منمات تاريخية) وهي من أعماله الأخيرة فهو لم يضع التاريخ كما جرى بحرفيته، بل التاريخ كما يخدم الهدف الأصلي للمسرحية، وهو شحن الجمهور المتفرج بطاقة تمكنه من التغيير وإعادة مجرى التاريخ إلى طبيعته بحيث نصل إلى ما كان جمهور النضارة في مسرحية (راس المملوك جابر) يطلبونه إلى الوصول إلى مرحلة الظاهر بيبرس أي مرحلة الانتصارات.

((يعد (ونوس) من أكثر الكتاب جرأة فقد فتح ملف نكسة حزيران، وأول من أوقف الإسرائيلي على خشبة المسرح، لا ليدينه فقط، بل ليكشفه ويكشف عوالمه الداخلية، ويطرح السؤال حول السلام (للاغتصاب) فكان جريء في نقده للسلطة الحاكمة في مسرحية (الملك هو الملك) وكان أكثر جراءة في ولوج العالم الداخلية النفسية والغريزية للإنسان وحقيقته.)) [1]

يمكن القول بعد إمعان كبير في مسرح سعد الله ونوس، إن تجربته المسرحيه تشكل وحدة متجانسة من التجارب التي تمحي الحدود بين كثافة الشعوب دون أقبال بلورة خصوصياتها الثقافية في أفق تأسيس الهوية المسرحية، فهي تجربة تؤكد على إنسانية الإبداع واجتماعية الاتجاه متفتحة على ثلاث تجارب مسرحية عالمية.

الأولى: تأثرة بتجربة (بيسكاتور الألماني) حيث يلتقي ونوس مع رائد المسرح السياسي هذا في الموقف والهوية السياسية، وفي اعتبار المسرح أداة للتحول الاجتماعية ووسيلة لتوعية الجماهير.

ثانيا: الانفتاح على تجربة (برتولت بريشت أو بريخت الألماني) رائد المسرح التعليمي والملحمي، وقد حظى المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني العرب، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد.[2]

[1]– هيثم يحيى الخواجة: أطياف من المسرح العربي. المرجع نفسه. ص 123

[2]– انظر ادريس الذهبي: (المسرح عند سعد الله ونوس). المرجع نفسه.

إن ما يميز مسرح سعد الله ونوس كمنظر وممارس مسرحي بتنظيراته قبل ابداعه المسرحي، بل نجده حين كتب مسرحيته (حفلة سمر من أجل خمسه حزيران) بعد الهزيمة مباشرة عام 1967. ليصدر آرائه المسرحية التي تتيح لنا ان نفهم كيف وعى المسرح وكيف وظف هذا الوعي.

إن سعد الله ونوس كمبدع مسرحي عاش الهزيمة وأصبح يحمل هما فكريا وثقافيا، إذ لم يستسلم للتيار العبثي أو اللا مسؤولية في أعماله واللامبالاة في مكنونه، بل أضحى المسرحي الثائر الباحث عن مسرح أصيل، يأخذ الواقع بكل تجلياته ليعكسها على مستوى جمالي، فهو واع بأهدافه وتطلعاته التي سخر لها المسرح كقناة توصيلية ويبدوا في مفهوم التسييس أو السياسة في المسرح فهي عند ونوس غامضة، وتفادى الالتباس والغموض الذي قد يطرحه هذا المفهوم بالاعتماد على تصريح (سعد الله ونوس) بقوله ((هو حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي يقدمه جماعه تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي يدور بين الصالة والمنصة أو بين المتفرج والممثل تسييسا.)) [1]

ومن هنا نفهم كيف صاغ مسرحياته بعد هزيمة حزيران وفق القالب الإرسطي، وكيف سخر تقنيات جديدة في إطار المتفرج على المناقشة والجدل معتبر أن جوهر المسرح هو لقاء على غرار المسرح الملحمي.

((إن ارتباط ونوس بالواقع وتكريسه لعلاقة المسرح بالسياسة هما السمتان البارزتان لمسرح ونوس بعد النكسة، لإن المعركة ملحة والمسرح فن مهم في تعميق الوعي، وتحفيز الجماهير خاصة وما حدث ليس عادي بالنسبة للعرب.)) [2]

لقد تفتحت تجربة ونوس على نظرية المسرح التسييسي وهي تجربة (بيترافايس) في مسرحة التسجيلي الذي يعتمد على وضع الحقائق تحت منظار التقييم الاجتماعي والسياسي، فهو يعرض وجهات النظر المختلفة في التلقي للأحداث ويوضح الأسباب والدوافع التي تحركها. [1]

10/12/2015-11.20http: //www.aljabriabriabed.net

[1]– هيثم يحيى الخواجة: المسرح الثورة والالتزام، المسرح العربي والقضايا العادلة. د ط. بيجاية، الجزائر. (محافظة المهرجان الدولي للمسرح: 2012.) ص 207

[2]– سعد الله ونوس: مسرحية الملك هو الملك. ط 4. بيروت، لبنان: (دار الاداب: 1983.) ص 126

تفتح ونوس على هذه التجارب المسرحية الغربية جعله يتوصل إلى حقيقة أن الشكل المسرحي الغربي ليس هو الشكل الوحيد أو المتفوق تقنيا وفكريا، ولكن يمكن خلق مسرح عربي يضاهي ذلك المسرح الغربي باستغلال فنونها العربية الشعبية لإقامة مسرح عربي متميز، فإلى جانب التأليف أهتم (ونوس) بأساليب التمثيل والإخراج وامتد الأهتمام حتى في هندسة المسرح ومعاصرته وطابع العمارة العربية وطبيعة التجمعات السكانية العربية لممارستها لبعض المظاهر المسرحية، كما أتجه إلى تبسيط الديكور والأزياء والمهمات المسرحية.

وهذا يمثل اتجاه صحيح نحو مسرح عربي له هويته المميزة، كما دعاء إلى الإصلاح بأفكار مشتقة من تاريخنا وتراثنا ليكون أكثر إقناعا وإمتاعا، وورد على لسان شخصية أبي خليل القباني في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) ((إنا نستمد القصص من تراثنا فنحيي امجاد قيمة وتقديم شخصيات تظهر الرواية كأنها نابع من هذا البلد.)) [2]

أحب أوضح في لأخير إن مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) نموذجا لأهل القرية الذين لا يعرفون معنى الحرب وأسبابها، ويظهر ذلك في طرحهم للسؤال من نحن ؟

وكان الجميع كلا واحد متجانس العلاقة والمصالح مع نهاية المسرحية، إلا إن الجميع مسئولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن نكبه يونيو، وتنهي المسرحية بالجميع وقد قرروا التوجه إلى المسئولين بحثا عن المسوؤل في النكبة.

لقد رسم ونوس صورة سوداء لشعوبنا التي لا تزال تعاني من التخلف والتردد والذعر من السلطة ولا تستطيع أن تثور وأن ترفع صوتها بالشكوى من الأزمة الاقتصادية التي تتعرض لها الشعوب.

3.2.1.3- نبذه عن حياة عبد القادر علولة (1939- 1994) وأعماله

عبد القادر علولة كاتب وممثل ومخرج مسرحي جزائري ولد 8 يوليو عام 1939- وأغتيل عام 1994م، ولد في مدينه غزوات الجزائر شب في مدينه وهران، ودرس الدراما في ولاية تلمسان وأنظم إلى المسرح الوطني الجزائري، يعتبر (علولة) من المسرحيين القلائل الذين يتميزون بوعي مسرحي متفتح على

[1]- يحيى البشتاوي: الرؤية الأولى دراسات في الأدب المسرحي. المرجع نفسه. ص 176- 177

[2]- عوني كرومي: الخطاب المسرحي، دراسات في المسرح والجمهور والضحك. المرج نفسه. ص 72

ثقافة الحرفة بمعنها الحقيقي، فكان مؤلفا وممثلا ومخرجا متميزا، ارتبط فنه بهموم شعبة، وجد في البحث عن صيغ وأشكال مسرحية تنطلق من الموروث المحلي لتصنع فرجة جزائرية متأصلة ومتميزة وهو رجل مسرحي غزير في إبداعه بل اعده المختصين من أكبر الفنانين الدراميين على المستوى الجزائري.[1]

فهذه المميزات التي امتاز بها (علولة) جعلته متمكنا في العمل بمزاج أكاديمي لإرساء رؤية واقعية (بسيكولوجية استانسلافيسكي) الروسي، مرتبطة بهواجسه في مكانه وزمانه، وممزوجة بتنظير (برتولد بريخت الألماني) ومستمد من تجارب المسرح العالمي ما يضيف لمحليتها تميزا وجمالا. [2]

ارتبط مسرح علولة كثيرا بالجمهور الذي كان يمثل الحافز الأول والأخير لتجربته المسرحية الحافلة بالمصاعب والنجاحات التي حققها منذ البداية الأولى مع المسرح الهاوي عام 1956 حتى اغتياله في العاشر من مارس 1994.

إذ كان في اكتشافه الدائم ودأبة المتواضع يعمق أدوات التواصل بين مسرحه وبين الجمهور الذي خاطبه، وحقق نجاحه الفني من خلال التواصل معه، فبدا يبحث عن المسافة التي تفصل عروضه المسرحية بالجمهور والبحث عن كيفية التعامل معه (علما أن هذا الجهود ذو ثقافة شفهية).

تابع علولة العروض الشعبية في الأسواق ليس المقصود منه إزعاجها بانشغالات كونية متسامية وإنما يقترح مسرحا له خصوصية، يختلف كثيرا عن ذلك الذي عهده الجمهور العربي، أساسة السرد وتغييب الأفعال الإرسطية (إلى حد ما) حب في مشاركة الجمهور وكسر الإيهام وهذا ما استند اليه (المسرح الملحمي).

انطلق من تجربته الخاصة معتمدا على التراث المحلي وقرائته المتعددة للمنهج الملحمي والتوجه بعروضه المسرحية إلى فضاءات جديدة، طالما كانت ماكثة في المؤروث الشعبي، فكان هم علولة تكسير الفضاء الإيطالي (العلبة السوداء) والتوجه إلى فضاء قديم جديد متمثل في شكل (الحلقة) والذي ارتبط بأسمه في السنوات الأخيرة.

---

[1]– انظر عبد القادر علولة: تقديم رجاء علولة: من مسرحيات علولة الاقوال، الاجواد، اللثام. د. ط. الجزائر (طبع بالموسسة الوطنية للفنون المطبعية وزارة الثقافة: 2009 م.) ص 5

[2]– انظر لخضر منصوري: توظيف التراث في المسرح المغاربي. د ط. الجزائر. (وقائع الملتقى العلمي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة: 2010 م.) ص 154

فيوضح ذلك في المؤتمر العاشر للجمعية العمومية الدولية لنقاد المسرح في برلين عام 1987 في محاضرة لـه القائها (علولـة) علـى الطريقـة التـي قادتـه إلـى اكتشـاف مسـرح الحلقـة، ويبـدو مـن حديثـه أنـه اكتشف هذا الشكل بالمصادفة، وبالتحديد بالاحتكاك بالواقع الحي حين أصبح ينتقل بفرقته في جولات فنية لتقديم العروض خارج صالات العروض المعروفه، أي بتقديم العرض على طلاب الثانويات والجامعات، وعلى عمال الورشات والمصانع، وعلى الفلاحين في الحقول وغيرها.

فـألف وأخـرج العديـد مـن الأعمـال المسـرحية نـذكر منهـا (القوال عـام 1980، اللثـام عـام 1989، الاجواد عام 1985، التفاح عام 1992، ارلوكان خادم السيدين 1993، وغيرها).

وكان قبل اغتياله في يناير 1994 يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان (العملاق) ولكن يد الإرهاب الأعمى كانت أسرع فقتل على يد جماعة مسلحه.

حصل على العديد من الجوائز المحلية والدولية لعددا من أعماله المسرحيه، ونظرا للمسيرة الحافلة لعلولـة وارتباطـه بـالجمهور وتـأثرة بالمسـرح الملحمـي ككاتـب ومخـرج مسـرحي عربـي لـذا سـأختار عمـل مسرحي له كنموذج بتأثرة (بالمسرح الملحمي) وستكون مسرحية الاجواد نموذجا.

4.2.1.3– ملامح المسرح الملحمي في مسرحية (الاجواد) لعبد القادر علولة

تطور المسرح الجزائري منذ نشأته الأولى مرتبط بالترجمة والإقتباس من المسرح الأوروبي، فقد وجد الكتاب في عملية الإقتباس ضرورة فنية لتطور المسرح الجزائري.

((تعـد الجزائـر أحـد المراكـز الغنيـة بالصـراع لهـذا توجـه الكتـاب إلـى إقتبـاس وترجمـة مسـرحيات (بريخـت) نظـرا لمـا كانـت تعيش الـبلاد تحـت وطـأة المسـتعمر واسـتبداده فوجـدوا رجـال المسـرح الجزائـري (المسرح الملحمي) خير بديل من المسرح الدرامي الذي يعرض واقع هو بعيد كل البعد عن مرارة الواقع.))[1]

ولهذا حظى المسرح الملحمي بتقدير كبير في الجزائر لأنه يعالج مشكلات اجتماعية وسياسة تعني الجزائر ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد وهناك العديد من الظروف التي ساعدت في انتشار المسرح الملحمي في الجزائر، فقد ساعده في ذلك الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الفترة، كانت تمر

[1]– حياة الجاسم: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 171

باحلك الفترات في تاريخها الحديث حيث استعمرت من أحد القوى الكبرى مدعومة بقوى دولية، ومع هذا الاحتلال وظلمه واستبداده تبلور الوعي الوطني، وظهرت بوادر التغيير ومحاولة التخلص من الاستعمار بجميع أشكاله، وقامت ثورة التحرير العظيمة تسعى لدحض هذا المحتل البغيض، وفي ظل هذه الأوضاع نشأة فرقة جبة التحرير الوطني التي كان هدفها قيام مسرح نضالي يحث الشعب على الثورة ويدافع على الطبقة الكادحة كما يعرف بالقضية الجزائرية وعدالتها، فكان المسرح النضالي الثوري هو البذرة الأولى التي تكون من خلالها المسرح الملحمي حيث نجده يحتوي على الكثير من المفاهيم الملحمية كالثورة على الاستبداد وتحفيز الطبقة الكادحة والدعوة إلى التغيير الاجتماعي والعمل على التجديد. وبهذا تكون الثورة الجزائرية الدافع الأساسي لانتشار (المسرح الملحمي ومذهب بريخت) الداعي إلى الثورة والتحرر والرفض القوي للمسرح البرجوازي من قبل الثورة التي رأت فيه تكريس للاستعمار بشكل قوي.

اتبع المسرحيون في الجزائر نهج المسرحيين العرب في تقليدهم المسرح الأوربي وسار التأليف على منواله دون بحث أو دراسة أو تدقيق، ويعود ذلك إلى الظروف القاسية التي كان يعيشها المسرحيون في الجزائر سواء المتعلقة بالضغوط الاستعمارية أو التحولات الاجتماعية التي لم تحقق الاستقرار للشعب الجزائري الذي كان يصارع على مدى قرن وثلث القرن القوات الاستعمارية الفرنسية، فالمسرح الأوروبي مثلا كان يرتكز على تصوير الوقائع وعرضه على الجمهور بأساليب مختلفة، منها ما هو درامي أو كوميدي أو ساخر هزلي.

((كان يعتمد المسرح في الجزائرعلى مدى مسيرته المسرحية على أسلوبين، الأسلوب الأول الشعبي الدارج والذي أهتم بالأمراض الاجتماعية، والثاني الأسلوب الفصيح والذي اتخذ المسرح أداة للتوجيه والتعليم والتربية والدعوة إلى النضال والجهاد، وذلك بأحياء التراث الإسلامي العربي وإبراز شخصيات بطولية جهادية والدعوة إلى الاقتداء بها وأتباع سبلها.)) [1]

وجد المسرح الملحمي البريختي بهذه الطريقه الأنتشار في الجزائر فالتفاعل بين النظريات التي كان يقدمها (بريخت) وبين الواقع الجزائري ((أدى إلى ظهور كتاب مسرحيين ملحميين منهم مصطفى كاتب،

[1]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية. المرجع نفسه. ص 100

ولد عبد الرحمن كاكي وكذلك عبد القادر علولة والذي سعى إلى تطبيق نظريات (بريخت) في مسرحياته.))[1]

يعد أهم سبب في انتشار المسرح الملحمي في الجزائر هو حرب التحرير هو من العوامل التي ساعدت اتأثر بهذا الاتجاه، فبمجرد قيام الحرب هاجر العديد من رجال المسرح إلى أوروبا عامة وإلى فرنسا خاصة، واشتغلوا في مسارح كان ينشطها فرنسيون متأثرين بمسرح بريخت ممارسين لمفاهيمه وتقنياته.

وتمثل مسرحية (الاجواد) لعبد القادر علولة المسرحية الأكثر اكتمالا بين المسرحيات الأخرى، فهي تكشف الوجه الحقيقي لتجربته ككاتب ومخرج مسرحي وفي انتقاله من مرحلة الاستيعاب للفن إلى مرحلة البحث عن ميزة تميزه عن باقي الكتاب المسرحيين سواء كان من الجانب الفكري أو الفني، وإضافة إلى هذا استلهامه للعناصر الشعبية والعالمية.

((تعد مسرحية (الاجواد) بمثابة تتممه منطقية وتكملة للمسرحية السابقة (الاقوال) أما مسرحية (اللثام) فيوجد تشابه كبير بينهما، وتذكيرات كبيرة بين هاتين المسرحيتين، فهناك يتشكل المسرح السردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة في النمط الإرسطي، وتعد العلاقة ضمنية رغم اختلاف ابعاد النصين، فالاجواد عبارة عن مجموعة قصص إنسانية في شكل قصائد، ليس بينها ارتباط عضوي مباشر، ام (اللثام) فهي عبارة عن ثلاثة منولوجات تروي قصصا، جرب فيها الكاتب أثر القوال Ledire.))[2]

واعتبر النقاد إن القوائم الأساسية في مسرحية (الاجواد) هو الحكي حيث يتشكل نص الاجواد من مجموعة قصص وحكايات مستقلة عن بعضها البعض، ولكنها تتابع ضمني (فكري) يجمعها مناخ واحد يقدم حالات اجتماعية وإشارات سياسية تهتم بالرجل الصغير الذي يحمل نفسا نبيلة والآم كبيرة للمستقبل.[3]

فحاول علولة التعامل مع قضايا إنسانية عامة مثل طبيعة الإنسان وعلاقته مع المجتمع، فأنه من خلال ذلك يمس كثيرا من القضايا التي تصدى لها المجتمع الجزائري في فترة السبعينات والثمانينات مثل

---

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية. ص 101

[2]- انظر لخضر منصوري: توظيف التراث في المسرح المغاربي. المرجع نفسه. ص 156- 157

[3]- انظر نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري الى سنه 2000م. المرجع نفسه.ص 186- 187

البيروقراطية، والانتهازية، والوصولية، والكثير من الآفات الاجتماعية إلى جانب مسالة العدالة الاجتماعية والمساواة والحرية.

فبدا اهتمام (علولة) بالسياسية واضح بداء من المشهد الأول في مسرحية الاجواد واصف معاناة العمال والطبقات الكادحة من الفقر وسوء المعيشة بالرغم من مرحلة التشييد والبناء الذي سارت فيه البلاد في عهد الرئيس (هواري بومدين).

ويعلل (علولة) هذه المعاناة بظهور بعض السلوكيات الجديدة، كالأعمال الأجنبية والاحتكار البشع لوسائل الإنتاج ومن بين هذه العراقيل التي ينتقدها (علولة) القطاع الخاص المستغل وذلك انطلاق من ملاحظات علولة والسبب في ذلك في تقاعس الدولة في تأدية مهامها لحماية الاقتصاد الوطني وتطوره الاجتماعي.

ففي نهاية المشهد الأول يذهب علولة إلى حث العمال على الاتحاد لأن هذا هو مصدر التغيير على لسان القوال: اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم، هذه القوة الناتجة عن اتحادهم وانتظامهم، قادرين يزعفوا ويتنظموا ويجوعوكم، علال الزبال ناشط ماهر في المكناس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.. الخ.[1]

يعد هذا موقف صريح مؤيد فكرة إن التغيير يكون من إدارة العمال أنفسهم وهذا عن طريق اتخاذ إجراءات تنظيمية تخدم المصلحة العامة، وتمكنهم كذلك من فرض وجودهم وتحسين أوضاعهم المهنية والاجتماعية. أما في المشهد الثاني فيرى (علولة) على جميع الأفراد للشعب الجزائري المشاركة في عملية البناء كما في الحوار التالي.

الحبيب: اهلا، اهلا ياوليداتي مساء الخير عليكم، شت غير بالسياسة، المهمة سرية، شت سكتونا، نلهي بكم من بعد، أنتم بعدوا عليا، شت راكم والفتوا تهجموا علي ورايا، هذي نقطعها فيكم، أنتم أحرار وتقدروا تنيطوا وحدكم الماكلة، أما هذو مساكين، مسجونين، في خدمة البشرية شت غير بالسياسة، بالسكات والنظام، عندي مايكفيكم كل واحد منكم بحقة، بالدالة وبلا هماج ياولادي، نبدو بشوادي هم أقرب للإنسان في الصفة، شوفو، شوف شادي كيف يشطح شوف، جبت لك اليوم شوية صفرجل، إذا ماخفتش

[1]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الاقوال.الاجواد. اللثام. تقديم رجاء علولة: المصدر نفسه. ص 81

ربي يكذبني قلعوة الشبان من جنان السي الحاج إبراهيم معذور، معذور السي الحاج إبراهيم غاتر في المال، مفرقع، هاك، غير بالعقل اللهفة ماهي مليحة لاعند العبد ولا عند الهايشة، كولي يابنتي كولي، نعم المال اللي شايط على السي الحاج إبراهيم قادر يعيش الربع في الحومة، الصفر جل هذا يتسمى الأولاد تبرعوا باسم السي الحاج إبراهيم، مافيها عيب ضحكاتك هذي يا شدي،، ياك، ياك، ياك، تشوف كيف يتمرغد. [1]

كما يشير علولة إلى توريط اإيادي الأجنبية في المشاكل التي تعاني منها البلاد الجزائرية كانتشار الجواسيس لنقل الاخبار فيقول.

العساس: أيه هذا اعلاش ساعة على ساعة يجو يلهوني، عمي اشحال راها الساعة، المحطة من فضلك عمي منين نخوضولها، دايرين برنامج حربي وأنا كالبهيم نبات نعس في السماء للجواسيس كانش طيارة عمودية، تحط واللجاسوس يهود بالبراشيت، برنامج حربي على المعقول، درك عاد أمنت باللي أنت هو الحبيب عفريت في التنظيم، أسمح لي أنا خوك، هولوني يابن عمي هولوني. [2]

كما يكشف (علولة) عن العامل البسيط من الفقر والتهميش وعدم استفادة من خيرات البلاد.

العساس: هذا شهر بالتقريب كنت راقد انوم في روحي نشوي في الملفوف والدخان غابني، الدراري يدوروا علي والمرأة تقول لي طيبه مليح لايضرهم الشحم ها بالنية أنا هكذاك راقد بعد عسه الليل حتى زهزمتني المرأة فطنت مخلوع قالت، مسئول الحدائق جاء يحوس عليك، قلت لها رأه شم رائحة الملفوف قالت خف رح كراه يبان مقلق، نعم كاللي مخطوف خير أن شاء الله عمره ماجاني للخيمة، خرجت له مفتون في عباية وعرضت علية يدخل يشرب قهوة قال مقلق، سالني بجهد أنت اللي أعطيت للهوايش ياكلوا باليلل، رديت نعم رميت لشادي شوية مطلوع وللطاووس حبات زيتون، قال مانيش نتكلم على المطلوع، اعطاهم اللحم و(القفريط) اللحم ؟ ماعرفت كيف نبرر روحي حلفت له، والله مادخل لداري اللحم هاذو ثلاثة وعشرين يوم. [3]

[1]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الاقوال، الاجواد، اللثام. تقديم رجاء علولة. المصدر نفسه. ص 86

[1]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الاقوال، الاجواد، اللثام. تقديم رجاء علولة: المصدر نفسه. ص 92

[3]– عبد القادر علولة: تقديم رجاء علولة: المصدر السابق. ص 93

إن مسرحية (الاجواد) تجاوزت المسرح السياسي بعمق أفكار المؤلف وارآءه، لأنه لا يقدم على طرح القضايا السياسية فحسب وإنما يبحث عن تسييس الطبقة الكادحة التي يتوجه اليها الخطاب، والتي لا تملك القدرة على تفكيك أفكاره ورموزه فتكسب وعيا كافيا يدفعها إلى اتخاذ القرار إزاء ما يعرض أمامها.[1]

إن الحركة في مسرحية الاجواد ليست تصويرية فقط للنص الأدبي بل تشكل معادل موضوعي لروحه وتعكس كل رموزه الخفية قصد مشاركة الجمهور، باستغلال كل مناطق المنصة، إلا أن علولة في الطبعة الأولى من مسرحية (الاجواد) ركز معظم تشكيلاته الحركية في منطقة وسط الوسط، ربما يسمح برؤية العرض من جميع زوايا القاعة، أو بغية التركيز على أن المسرح يعتمد بالدرجة الأولى في تشكيلة على روح الحلقة في شكلها الدائري.[2]

كما ينتقد علولة السياسة وتعاملها مع المواطن بشدة وعدم مراعاه إنسانيته وحقه كمواطن وتصدي السلطه علية.

العساس: أوقف، أوقف، أحبس كما راك، قلت لك أوقف وأرفد يديك للسماء، غير بالسياسة، أرفد أرفد.

الحبيب: ويش بيك يالمغبون واش كاين، ويش بيك دهشان تنذر من بعيد وترعش، واش بيك ؟

العساس: شوف قلت لك أوقف، تخطوي خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط.

الحبيب: إذا ترمي عليا الزرواط من ثم ربما ماتمكنيش تمنعني وتجيبها في الزرافة اللي راها وراي المسكينة، وذا جرحت الزرافة تباصي يا محاينك، خبزتك تفرفر، أنا ماعليش لكن الزرافة يا محاينك ملك الدولة.

العساس: طلع يديك للسماء قلت لك، وين هي الصفارة تاع الهم، وين هي بنت الكلب. [3]

---

[1]– انظر سمية كعواش: (اثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة نموذجا) إشراف الدكتور عبد الرزاق بن السبع: رسالة ماجستير، كلية الأداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الأخضر باتنة.الجزائر. 2011–2012م. ص 126– 127

[2]– انظر لخضر منصوري: توظيف التراث في المسرح المغاربي. المرجع نفس. ص161

[3]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الاقوال، الاجواد، اللثام. تقديم رجاء علولة: المصدر نفسه. ص 88

تقدم مسرحية الاجواد عند عرضها متعة بصرية خاصة عندما يدخل معظم الممثلين الفضاء (الخشبة) لتتنوع حركاتهم وتمنح المشاهد تشكيلات حركيه ذات لون مميز في لباسهم وجماليات حركاتهم، فمسرحية الاجواد تحتوي على عديد من الأفكار التي طرحها علولة لتحفيز والنقد والتعليم وتسييس المواقف الاجتماعية الذي كان يعيشها المجتمع الجزائري فاشترك أو تأثر بالمسرح الملحمي في بعض قواعده، ولكنه استطاع أن يحقق قفزات نوعيه في جل أعماله المسرحية، لأنه استفاد من تجاربه المسرحية الماضيه وأخذ منها ما يساعده على إبراز معالم مسرحياته والذي يطمح اليها المسرح الجزائري، مسرحا يستمد وستقي قوته من ينابيع التراث والفنون الشعبيه التي عرفتها الجزائر والوطن العربي، لا كنه عالج قضايا العصر بنضرة نقدية للمجتمع محاولا في ذلك أرسى تقاليد تنبع من التراث وتتجه إلى المجتمع الجزائري، ويحدد (علولة) توجه قائلا ((لفت انتباهنا برشد إلى ما في تراثنا الشفاهي من إمكانيات.)) [1]

ونلاحظ ذلك في مشهد (جلول الفهايمي) والذي يصف لنا هذه الشخصيه على لسان القوال ((جلول الفهايمي يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل يرايي على جيرانه كذلك في ضعف عصبي تتغلب عليه النرفزه ويخسرها، جيرانه عارفين وقيل ما يشاوروه حتى يسالوا الزهره مرآته إذا صحى والا مغيم كلهم عارفين بالي ولو عصبي يكره الي يتغشش ولا يسب بغير ما يحلل كلهم عارفين بالي يسمع لهم باهتمام وما يضيع من حديثهم حتى كلمه.)) [2]

جلول الفهايمي شخصيه وطنية تحب الخير للبلاد متفانية في عملها، مخلص في أداء واجبه أثناء عمله.

القوال: جلول الفهايمي كريم ويؤمن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وإخلاص متمني بلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية. [3]

إن جمله المواقف الذي أتخذها (عبد القادر علولة) في مسرحيه (الاجواد) ماهي إلا رؤية واضحة وصريحة، تنبع وتعبر عن واقعه الاجتماعي وعن إيمانه الراسخ بمبادئ الثوره والعدالة الاجتماعية، فهي

---

[1]– لخضر منصوري: (يؤرشف تجربة الإخراج عند علولة). جريدة الرائد يومية إخبارية وطنية 02-04-2016، 20: 14 Elraaed.com/ara/culture/82604

[2]– عبد القادر علولة: مسرحيات علولة، الاقوال، الاجواد، اللثام. من المصدر نفسه. ص128، 129

[3]– عبد القادر علولة: تقديم رجاء علولة: المصدر السابق. ص 128

مواقف يؤمن بها العامل البسيط في حياته اليوميه وهي صفات يمكن لأي مواطن التحلي بها، وهذا لتحديد شخصيه المواطن الصالح المحب للخير وللوطن.

وفي الأخير ينتقد (علولة) ظاهرة العمل الناتجة عن أهمال مسيري المصنع لحقوق العامل كما في الحوار التالي.

القوال: جوهره المصنع سكينه السكينه، زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها ما تبرى ما ترجع لخدمه الأحذية. [1]

وكذلك يوجه إلى الجمهور قائلا: لا تيأسوا مادام سلكو يديا توجد معلم يجيب لي للدار السلعة نخدمها بالقعاد وانبط حتى النقل المعلم يخرج رابح معايا.[2]

فحاول علولة أيضا من خلال شخصيه القوال كسر الإيهام لدى الجمهور وهذا نابع من التوجه العام لرؤاه المسرحية والاخراجية فالشخصية القوال من خلال عمليه السرد يقوم بقطع حبل القياده على المشاهد، ليدخله في صلب الرواية المسرحيه من خلال التدقيق في صفات البطل فالقوال يروي الحكاية وفي أحيانا أخرى يتحول إلى ممثل بطريقة حوارية مع قوال أخر، فهو يمنح القوال بعد جديد في بناء المسرحية من خلال سرده للأحداث التي تعيشها شخصيات المسرحية عن طريق الحكي الذي يهدف إلى مشاركه الجمهور، ودعوته إلى أخذ موقف إلى ما يشاهده وفي هذه الحاله يقع تقاطع بين الممثل الكلاسيكي والقوال فيصيران شخصية واحده أثناء الحوار وشخصيتين مختلفتين أثناء السرد.

تأثر علولة بالمسرح الملحمي تأثيرا جزئي وليس كلي نظرا لاختياره مواضيع خاصة بمجتمعة وعالجها بطريقته وأسلوبه، وأوجد نص وعرض مسرحي جزائري يتناسب مع ذوق وميولات الجمهور وحل مشاكلهم الاجتماعية والسياسية، وذلك بتوظيف القوال في سرد الأحداث وأشراك الجمهور في العملية المسرحية.

---

[1]- عبد القادر علولة: تقديم رجاء علولة: المصدر السابق. ص 150

[2]- عبد القادر علولة: مسرحيات علولة، الاقوال، الاجواد، اللثام. تقديم رجاء علولة: المصدر نفسه. ص 151

الفصل الثاني:

مسرح العبث و(اللامعقول) وأثرة في المسرح العربي

1.2.3- مسرح العبث و(اللامعقول) تعريفه ونشأته ورواده

يتميز مفهوم مسرح العبث أو اللامعقول بأنه إنتاج ظروف سياسية وعالمية كبرى أدت بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت، والعبثيون هم مجموعة من الأدباء المحدثين والطليعين الذين تأثروا بنتائج الحرب العالمية الثانية المدمره وما أثرت من ويلات ودمار مادي الذي طال أوروبا، فرأوا أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحرب هي سلبية أخلقت نفسية سيطر عليها إنعدام الثقة في الأخرين وانعزال الأوروبي وفرديته، فظهر مفهوم جديد في المسرح المعاصر أطلق عليه مسرح اللامعقول أو العبث.

1.1.2.3- تعريف مسرح العبث:

لم يطلقوا كتاب العبث على مسرحهم لقبا من الألقاب، وأنما جاءت التسمية من النقاد فبعضهم أطلق عليه (Absurd) وتعني السخف أو العبث والبعض الآخر أطلق عليه أسم بمعنى التفاهة، وبعضهم أطلق عليه (unconscious) بمعنى إلا وعي، وسماه بعضهم الطليعة.[1]

كان مارتن إيلسنMartin Esslin أول من أطلق مصطلح اللامعقول Absurd على الحركة المسرحية التي بدأت في باريس أوائل الخمسينات على يد صموئيل بيكيت، ويونسكو وذلك في كتابه (دراما اللامعقول). [2]

ويرى محمد زكي العشماوي في كتابه (المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة) ((إن هدف مسرح العبث أن يقدم صورة تكشف عن إيمان أصحابه بالفوضى التي يتجلى فيها العالم لكل من يمعن النظر فيه على حقيقة كريهة، فلا يكاد يجد فيه نظاما ولا معنى أو حتى مبررا لبقائه فهو عالم من العبث أو من الأوهام، عالم مفتقد للمعنى. [3]

وسمى مسرح العبث بعض النقاد (مسرح اللامعقول) ذو معنى مزدوج، فموضوعية من ناحية عبث الوجود أو (رهبة في الفراغ) في الكون رهبة يحيا بها العقل ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد

---

[1]- انظر محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصرة. د ط. القاهرة، مصر: (دار النهضة العربية: 1979م. ص 69

[2]- انظر أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق.ط1.مصر (مركز الإسكندرية للكتاب: 2000م.) ص 52 و61

[3]- اسلين مارتن: دراما اللامعقول. ترجمة عبد صدقي خطاب: د ط.الكويت: (وزارة الإرشاد والأنباء: 1970م.) ص 7

بهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقوله، أي المستعصية على الإدراك، ولذلك يستعيد هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق كالأحلام. [1]

وكما يمتاز مسرح العبث إلى التوجه إلى غائبين أو أصدقاء خياليين، أو كراس خيالية، أو كإثارة ذكريات بين الواقع والخيال. [2]

كما يرى كثير من الدارسين أن هذه المسميات المختلفة تتفق جميعا إلى حد كبير في المعنى، فموضوع المسرحيات تقوم على السخف والعبث واللاوعي واللامعقول، ويطلق عليه مسرح اللامعقول لكونه أكثر الألقاب شيوعا، ولكونه يصور موضوعاتهم وصورته الأولية.

2.1.2.3 – نشأة مسرح العبث و(اللامعقول)

لقد ظهرت في فرنسا حركة مسرحية في الخمسينات من هذا القرن ثأرت على كل ما هو مألوف في الحياة وكانت تنادي أن كل شيء في هذه الحياة عبث وليس له قيمة أو أهمية، وأن الإنسان يعيش في ركام من الفوضى في حين أنه في عزلة تامة عمن حوله، بل في غربة حتى عن نفسه، فالإنسان يعيش في عالم غير حقيقي وممل للغاية.

((لم يطلق كتاب هذا المسرح عن أنفسهم أي لقب، ولم تكن تجمعهم مدرسة أو اتجاه معين، بل إنهم يعبرون عن معاناتهم وحياتهم المملة الرتيبة بأساليب جنونية، غير منطقية وغير معقولة شبيه بالأحلام التي نراها في المنام، فكان من هؤلاء الكتاب (بيكيت beckectويونسكوIonesco وآدا موف Adamov وجونيه Genet) وغيرهم.)) [3]

ارتبط ظهور مسرح العبث كما أطلق (مارتن إسلن) في المسرحية الأولى للكاتب المسرحي الأيرلندي (صموئيل بيكيت) التي عرضت في باريس عام 1953، وأحدثت ضجة هائلة في الأوساط المسرحية

---

[1]– انظر محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته. د ط. لبنان: (دار النهضة العربية. بيروت: د ت.) ص 136

[2]– محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسه. ص 153

[3]– حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960–1970 التأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 123

الأوروبية حين كشفت عن أصولها في الفلسفة الوجودية والفكر السريالي، عن رؤية عبثية قائمة في الوجود الإنساني تخلو من الجلال المأساوي.

أن مفهوم العبث واللامعقول لم يكن جديدا حين نشر (ألبير كامو) أسطورة سيزيف عام 1942، فإن هذا الكتاب يعد أول دراسة منظمة للظاهرة العبثية، نشر مبدأ العبث، والمصطلح الذي استخدم فيما بعد لوصف مدرسة كاملة من الكتاب، ويصف (كامو) في دراسته الشعور بالعبث قائلا ((إن العالم الذي يمكن تفسيره ولو بعقلانية رديئة عالم مألوف، ولكن من الناحية الأخرى يشعر الإنسان بأنه غريب أو أجنبي في كون يتجرد فجأة من الأوهام والأضواء، ونفيه بلا علاج ما دام قد حرم من ذكرى وطن مفقود أو أمل أرض موعودة، هذا الطلاق بين الإنسان وحياته بين الممثل ومشهده، هو تماما الشعور بالعبث.))[1]

كان ألبير كامي ينطلق من زاوية الفلسفة الوجودية التي تنبع من موجات الشك في القيم والمبادئ المتوارثة، وهي أزمات تشتد تحت ضغط القلق البشري، والأزمات الكبرى التي تجتاح البشر كالحروب العالمية.

((إن أغلب ما كتبه كامي يتسم بالكآبة على الرغم من الرغبة الأصلية لدى كامي في مجاوزة النزعة التشاؤمية، فقد وجد نفسه يكتب عن المعنف والموت، وهناك ظاهرتان تميزان تفكير كامي، أولهما الالتزام بصدق التجربة التي كبدها والثانية حرصه على تلاقي التعبير عن نزعة تشاؤمية لا ترتكز على أساس متين، والواضح أن ظاهرة الالتزام الفكري تبدو واضحة في كل ما كتب.))[2]

ويعد *(ألبير كامو) من رواد الفلسفة الوجودية والذي كان المسرح عنده كما كان عند **(جان أنوي، ***وسارتر) وسيلة للتعبير عن الأفكار الجادة حول الحياة الإنسانية في بعض مظاهرها، وتحليل القلق السائد.

---

[1]– محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر. المرجع نفسه. ص 55

[2]– جان بول سارتر: أسري ألتونا. اعداد وتقديم رحاب عكاوي: علي مولا: ط1.(دار الحرف العربي: 2010م.) ص 15

* ألبير كامي: ولد (7 نوفمبر 1913– وتوفى 4 يناير 1960) أحد فلاسفة القرن العشرين، فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي جزائري ولد في قرية الذرعان بالجزائر، من اب فرنسي، وام اسبانية، وتعلم بجامعة الجزائر، وانخرط في في المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال الألماني، كانت مسرحياته ورواياته عرضا أمينا لفلسفته في الوجود والحب والموت

((وتشترك فلسفة جبريل مارسيل، ووجودية سارتر الملحدة، ومبدأ التمرد ضد العبث عند (كامي) في سمات عامة شائعة هي التوتر والدراما، وهي جميعا تؤكد بطرائق مختلفة الصراع والقلق والاختيار والمسؤولية، وقد نجح مسرح الأفكار هذا في فرنسا.)) [1]

لقد أهتم مسرح اللامعقول بالأفكار الجادة وحياة الإنسان والقلق التي أصبحت خالية من المعنى ولهذا ذهب (مارتن إسلين) إلى أن دراما اللامعقول تتفق أعلى درجات الواقعية، لأنه إذا كانت أحاديث الناس الواقعية هي في حقيقتها غير معقولة وهراء، فإن المسرحية المحكمة الصنع هي غير الواقعية، تلتقي دراما اللامعقول في ذلك مع فلسفة (هيدجر وسارتر وكامي) هذا اللقاء الروحي والثقافي بين الفلاسفة وكتاب المسرح.

يعدا الإحساس بعبثية الوضعية الإنسانية موضوع لكثير من الكتاب ومن بينهم (صمويئل بيكيت، آداموف، يونيسكو، جنيه) وآخرون ويعد (مارتن إيسلن) الذي كان أول من أعطى لمسرح العبث واللامعقول أسمه، على أن الموضوع لا يحدد أنتساب مسرحية ما أو مسرحي ما إلى مسرح العبث واللامعقول، ويحتج بأن كتاب مثل (جيرودو، أنوي سالاكر، وسارتر، كامي) فيقول ((أنهم يقدمون لا معقولية الحالة الإنسانية في شكل فكر على درجة عالية من الوضوح ومنظم تنظيما منطقيا، في حين

والثورة والمقاومة والحرية، وكانت فلسفته تعايش عصرها، واهلته لجائزة نوبل، ومن أعماله المسرحية (كاليجولا، سوء تفاهم، الحصار العادلون) ومن ورواياته (السقوط، الطاعون، المقصلة، الانسان المتمرد) وغيرها من الأعمال. انظر www.rewity.com/forum/t121492

** جان أنوي: ولد23 يونيو 1910 وتوفي 3 أكتوبر 1987، كاتب مسرحي وسيناريو، فرنسي الجنسية، تنوعت أعماله مابين الدراما والمهزلة العبثية من أعماله أنتجون، السمور، المسافر بلا حقائب، المتوحشة، أوريديس، حفلة اللصوص الراقصة، ليوكدا وغيرها، الموسوعة العربية. انظر www.arab-ency.com

*** سارتر: جون بول سارتر: ولد (21 يونيو 1905 – توفى 15 ابريل 1980) فيلسوف وكاتب مسرحي وكاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي، عرف سارتر واشتهر لكونه كاتب غزير الإنتاج ولأعماله الأدبية والفلسفية المسماه بالوجودية، جميع اعماله غنية بالموضوعات والنصوص الفلسفية باحجام غير متساوية مثل (الوجودية والعدم 1943، الكتاب المختصر الوجودية والعدم1945، نقد العقل الجدلي 1960). انظر جان بول سارتر: اسرى التونا. إعداد وتقديم الدكتور رحاب عكاوي: ط 1. لبنان: (دارالحرف العربي الطباعة والنشر والتوزيع بيروت: 2010.) ص 7، 8 سارتر

[1]– محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر. المرجع نفسه. ص 59

يجاهد مسرح العبث واللامعقول ليعبر عن لا معقولية الحالة الإنسانية وعدم ملائمة الطريقة العقلانية عن طريق التخلي الواضح عن الوسائل العقلانية والفكرة المنطقية.)) [1]

أن دراما اللامعقول قد يبدو فنا عصريا إلا أنه له جذور في التقاليد القيمة ترجع إلى التشخيص الهزلي عند الرومان والإغريق وإلى الملهاة المرتجلة الشعبية (كوميديا دلارتي) التي انتشرت في القرن السادس عشر والسابع عشر في إيطاليا وفي عصر النهضة، وتراث القدماء من شعر الفوازير، وأدب الأحلام والكوابيس وليس بمحض الصدفة إذ أن يعتبر أحد أعلام دراما اللامعقول (جان جينية، تلميذ أنتونان آرتو) فمسرحياته محاولات لاستعادة العنصر الشعائري في القداسة نفسه. [2]

تعتبر مسرحية (رقابة مشددة) نموذج نجد فيها شخصية أخضر العينين يبدو في النهاية ضحية تصرخ لنا بشكاءها وتجتذب عطفنا وإشفاقنا، لأنه حكم عليه بالإعدام على جريمة قتل ارتكبها إثر نوبة غضب مفاجئ، فالجريمة هي التي اختارته ولم يسع هو إليها.

وإذا كانت دراما اللامعقول ظاهرة من الظواهر ما بعد الحرب كان لها أثر في عدد من المدارس مثل (الدادية والسريالية والطليعية الباريسية) فظهر عند كتاب اللامعقول أساليب السريالية ما يسمى (الأشياء السريالية) التي دعا فيها السرياليون إلى عدم الاكتفاء بالرؤى السلبية، وطالبوا بتجسيم الرؤى اللامعقول، وتشييد موجودات سريالية من شأنها إذا قامت إلى جوار الموجودات الواقعية أن تزعزع النظرة المنطقية إلى الوجود وقد برع *(اوجين يونسكو) في استخدام هذا الأسلوب مبتدعا في مسرحياته العديد من هذه الأشياء، كالجنة في مسرحية (أميدية) وتحول البشر إلى خراتيب في مسرحية (الخراتيب) أما مصدر لا معقولية العبث في المسرح فهو التعبير عن رؤى ذاتية، مصدرها اللاوعي غالبا.

---

[1]– حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960–1970 والتأثير الغربي. المرجع نفسه. ص 125– 126

[2]– اختيار وتقديم عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون) الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 143

* اوجين يونسكو: ولد في (26 نوفمبر في سلاتينا مملكة رومانيا، توفى في 29مارس 1994في باريس بفرنسا) هو مؤالف مسرحي روماني فرنسي ويعد من أبرز المسرحيين في مسرح العبث والامعقول، له العديد من الأعمال المسرحية التي تنتمي إلى التيار العبثي منها (الكراسي 1952، الخراتيت او وحيد القرن 1960، الملك يحتضر 1962، مكبث 1960، المغنية الصلعاء) وغيرها. انظر علاءعبد العزيز سلمان (انتقاد بريخت في مسرح يونسكو). كما ينظر جون غاستر: ادوارد كون: قاموس المسرح. ترجمة وتقديم، مؤنس الرزاز: مراجعة رشاد بيبي: ط 1. الاردن: (دار المهد للنشر والتوزيع عمان: 1982.) المصدر نفسه.ص 38

ويعتبراللاوعي في عالم النفس الحديث منطقة غنية بالتجارب الإنسانية المركزة التي يمر الفنان بكثير من الرؤى الواقعية الصادقة مهما كان شذوذها، وإذا كانت الحياة عند دعاة مسرح اللامعقول عبثا لا طائل من ورائه فعلى الفنان الصدق الدرامي من أن ينسجم معها، وبهذا يعد مسرح العبث محاولة لإزالة التناقض بين الشكل والمضمون، وكان ذلك عكس ما جاء به **(ألفريد جاري) صاحب الطبيعة المتمردة الذي رفض العالمين الميتافيزيقي (الطبيعي) وتصور له عالما خاصا هو الميتافيزيقي، الطبيعة الخاصة. (1)

فقيام العالم الكبير على العبث راجع إلى تحطيم الحياة المعاصرة لأسس التفكير، وبديهيات العقل، وهذه السر هي قانون (السببية) أي وجود سبب خلف كل مسبب، وقانون التناقض، أي عدم اجتماع النقيضين ومن الأمثلة هنا مسرحية (المغنية الصلعاء) ليونسكو. (2)

مع العلم أنه لا توجد مغنية ولا مغنون، ونرى زوجا وزوجة (السيد مارتن) مدام مارتان يتحدثان معا دون أن يلتقيا على موضوع واحد، وتتجرد الشخصيات من هويتها وتصبح كقطع الشطرنج.

يرى أصحاب اللامعقول أن هذه القوانين الثلاثة قد تحطمت في العصر الحاضر فهناك أحداث لا يمكن إخضاعها لقانون ألسببية وهناك وقائع متناقضة يمكن اجتماعها في زمان ومكان واحد، وقد توجد الذاتية الواحدة في مكانين مختلفين في وقت واحد، وهنا بالضرورة يصبح العقل البشري مشلولا، وعاجز بسبب انهيار هذه الأسس، وينهار وعاء التفكير البشري وهو اللغة، وتتجاوز الشخصيات بينما يتحدث كل منها في الحقيقة في فراغ، وكإن الشخص الآخر لا يسمعه لانهيار وظيفة اللغة في الوصول بين العقول والقلوب.

** ألفريد جاري: ولد في بلافال (ماين) في فرنسا 8 سبتمبر (1873وتوفى 1907) ويعد إبداعه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بمثابة الشرارة التي أضاءت التجارب المبكرة الأولى في أوائل القرن العشرين، وقد انطلق في أعماله المسرحية من الرمزية إلى العبثية ومن مسرحياتة (اوبو ملكا). انظر ليلى بن عائشة: (الفريد جاري وانتونين ارتو والدعوة إلى تحطيم النص). العدد 2384. (الثلاثاء 12 أيلول 2006) تاريخ الدخول 22-9 – 2015 الساعة 3: 22 ص 18 www. Almustagbal.com.

(1)– انظرعصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)الجزء الاول. المرجع نفسه. ص 235

(2)– محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري. المرجع نفسه. ص 61

ومنطلقا من هذه الأفكار وضعت القواعد الأساسية التي اتفق عليها الرواد المسرحيون لمسرح العبث واللامعقول.

3.1.2.3 - أهم السمات والقواعد لمسرح العبث واللامعقول

1- محاوله استرجاع الثقة المفقودة في الإنسان والتعبير عنها من ناحية أخرى، ورأى كتاب العبث أن يكون لهم أسلوبهم الخاص في التعبير عن إحساسهم الدرامي بالضياع وفقدان الثقة.

2- النقد الساخر للأساليب الزائفة في الحياة، وأهمية تعرض عبثية الوضع الإنساني وعدم الإيمان بالنظام الذي يخضع له هذا الوضع. [1]

3- الاغتراب التام للإنسان ووحدته في كون يناصبه العداء، وكأنه ينكر عليه حق الوجود، ومسرح العبث يقدم لنا الشخصية المنبوذة اللا منتمية.

4- الكشف عن جوهر العلاقة بين الموجودات، وتعرية ما في هذه العلاقة من ضعف، ويترتب في فضح هذه العلاقة هو إنكار منطقيتها فكل شيء في غير موضوعية، ورفض المضي في قبول حياة تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة.

5- فكرة الاجدوى التي تسيطر على كل شيء، فمسرح العبث (اللامعقول) يرى كل أفعال الإنسان وأنشطته مهما بلغت قيمتها ما هي سوى ألعاب. [2]

6- أهداف مسرح العبث في تجربته المسرحية يكشف عن وحشية الإنسان المخيفة والمختفية وراء ظاهرة المزيف والذي لا تتحقق فيه قيم أو مثل أو طهارة.

7- التوحيد بين حقيقتين متضاربتين، تعمل كل واحدة منهما في اتجاه يناقض الأخرى، فهما على طرف نقيض وهما الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجة في حياتنا، وهذا التناقض بين الحقيقتين هو السبب في شقاء الإنسان.

8- تعد السمات العامة لمسرح العبث اللامعقول قلة عدد شخوص المسرحية التي غالبا ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود جدا كغرفة مثلا.

---

[1]- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. المرجع نفسه. ص 138.

[2]- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 126-127

9- اللغة فيها تكرار في الموقف الواحد، وهذا التراكم الكمي من الأسباب يعطي مدلولات واضحة للخوف وعدم الطمأنينة والقلق الدائم، تلك العناصر التي تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة. [1]

10- مسرحية اللامعقول خالية من الكائنات البشرية التي يمكن التعرف عليها، فهي تقدم أفعال خيالية من الدوافع تماما لا تقدم أهداف واضحة لا تتوفر قصة ذات موضوع واضح ولا بداية ونهاية محددتين، إنما يوجد بدلا من ذلك أنماط من الوضعيات التي تتكرر إلى ما لا نهاية، فهي تقدم قلقا وخيبة وأوهاما وشعورا بالحيرة تجاه غياب الحلول، فمواجهة هذه الحيرة يعني إننا بحاجة الواقع ذاته. [2]

11- تنبذ المسرحية العبثية واقعية المكان والزمان، فلا يوجد زمان ولا مكان محددان بل تختلط الأزمنة مع بعضها البعض.[3]

12- لا يمكن الفصل في المسرحية بين الكوميديا (الملهاة) والتراجيديات (المأساة) فبرغم الجو المأساوي الذي يحكم المسرحية فإن ذلك يقابل بالضحك، ولكنه ضحك مختلف لأنه يجبرنا إلى النظر إلى أنفسنا وعالمنا وعلى مواجهة هذا العالم.[4]

4.1.2.3- رواد مسرح العبث و(اللامعقول)

منذ الخمسينات تقريبا ظهر في ميدان الفكر الفرنسي نخبة من الأدباء جمعهم موقف واحد وهو الرفض لاي لغة ماعدا واحده وهي الفرنسية، فهم لا ينتمون إلى الحضارة الفرنسية إلا باللغة فقط فيما عدا واحد منهم وهو (جان جونية jean Genet) فهو فرنسي الجنسية، أما (صموئيل بيكيت Becket Samuel) فهو أيرلندي، (يوجين يونسكوEugene Ionesco) من أصل روسي، و(آرثر اداموف Arthur Adamov) من أصل روسي، (فرناندو أريا Fernando Arrab) من أصل إسباني ((لم يكن

---

[1]- أسلين مارتن: دراما اللامعقول. ترجمة صدقي حطاب: المصدر نفسه. ص9

[2]- انظر عبد العزيز سعد: الأسطورة والدراما.د ط القاهره مصر: (مكتبة الأنجلو المصرية: 1966م.) ص 91- 94

[3]- عبد الناصر جمال: (جذور مسرح العبث في مسرح العبث في مسرح يونسكو.) الفيصل. العدد 203.(أكتوبر 1993م.) ص 112

[4]- أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق. المرجع نفسه. ص 54

هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مذهبا منهجيا في المسرح، ولكن كان يجمعهم موقف فلسفي واحد وهو الرفض بأسلوب ساخر)) [1]

أن السبب الذي شجع الأدباء بمختلف جنسيأتهم التوجه إلى هذا الاتجاه هو حرية التعبير التي مارسوها في فرنسا، فانطلقوا في التعبير عن أنفسهم، دون أن يحسو بأي قيد، وكما يمكنهم إيجاد المخرجين والممولين المتحمسين للأفكار والأساليب الجديدة، كما إنهم يجدون المشاهدين القادرين على تذوق إنتاجهم وذكرنا سابقا عن أفكار وفلسفة هذا الاتجاه.

ونظرا لكثرة هؤلاء الكتاب سأركز بحديثي عن كاتب واحد وهو (صموئيل بيكيت) لأنه خير من نقل مشاعر الإنسان التائه في كل زمان ومكان، كما أتى اختياري على أحد أعماله المسرحية وهي مسرحية (في انتظار جودو) كنموذج لهذا المسرح .

5.1.2.3– نبذة عن حياة (صموئيل بيكيت– Samuel Beckett) وأعماله

ولد بيكيت في دبلن عام 1906م من أبوين أيرلنديين، درس الفرنسية بكلية (ترينيتي) في دبلن، وتعلم عددا من اللغات، حصل على شهادة البكالوريوس 1927م، واختارته الجامعة لوظيفة محاضر في مدرسة فرنسية، وهناك ترجم فصولا من كتاب (عوليس) وهو في الثالثة والعشرين من عمره، فدعي إلى المساهمة بمقال في الكراس الذي أصدره أصدقاء (جويس) عن (شكسبير وفرقته) وفي عام 1929م نال أحسن جائزة لقصيدة في موضوع الزمن وعنوانها (شاشة الرادار) وفي عام 1930 عاد إلى دبلن لتدريس الفرنسية، ولم تكن الطقوس الأكاديمية لتريحه فقدم استقالته، وبداء التجوال في أوروبا واستقر في باريس 1937 كمواطن دائم، ونشر مجموعة شعرية بعنوان (عظام الصدى وثمار أخرى) ومجموعة قصصية بعنوان (ركلات أكثر من وخزات).

عندما نشبت الحرب العالمية الثانية في 1939م ساهم في المقاومة الفرنسية السرية ضد الاحتلال النازي، وأمضى الفترة الأخيرة من الحرب في فوكلوز حيث كتب روايته الثانية (وات) ونشرت مطلع الخمسينات، وبعد الحرب العالمية الثانية كتب ثلاثيته الروائية (مولوي) و(مالون يموت) و(ما لا يسمى) في عام 1955 ثم إخبار ونصوص عن لا شيء.

---

[1]– عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين المؤلفون. المرجع نفسه. ص 9

بدأت شهرته مع عرض مسرحيته الأولى (في انتظار غودو) الذي كتبها مباشرة بالفرنسية، فسائل عن السبب فقال ((لأن الفرنسية تسهل الكتابة بدون أسلوب)) [1]

قدم مسرحيته الثانية في لندن بعنوان (نهاية اللعبة) في 1957م، ثم مسرحيته الثالثة (شريط كراب الأخير) في 1958 ثم قدمت له الإذاعة الإنجليزية في البرنامج الثالث مسرحيته الإذاعية (كل ما يسقط) وكذلك الجمرات في عام 1959م.

وفي عام 1961 نشر روايته بالفرنسية (كيف هذا) ثم مسرحية (الأيام السعيدة) وفي عام 1970 نشر روايته (ميرسييه وكامييه) وحاز على جائزة نوبل للآداب في عام 1969م، وفي عام 1978م نال على جائزة الناشرين العالمية وفي عام 1975م حصل على الجائزة الوطنية الكبرى للمسرح.

6.1.2.3- مظاهر مسرح العبث (اللامعقول) في مسرحية (في انتظار جودو) لصموئيل بيكيت- Le.Samuel Beckett

يمكن القول أن مسرحية (في انتظار جودو) تلخص أروع رؤية بيكيت الحياتية والفنية، فشخصياتها الأربع مختارة لتلخص نماذج، فالمتشردان (فلادمير) و(استراغون) يمثلان ثنائية الجسد والروح أو العقل والقلب، وبقدر قلق (إستراغون) على حاجاته اليومية يتركز قلق (فلاديمير) على حاجاته الروحية، لذلك يستطيع الفهم بقلق (استراغون) دون أن يفهم قلقه، من هنا شعوره بوحدة أشد، لكنهما كمتشردان يقفان خارج حركة العالم أنهما فقط ينتظران شخصا ما وعدهما بالمجئ.[2]

فمحور المسرحية العزلة والقلق وآلا أمل، والانتظار الذي لا ينتهي، ويقول إيسلن عنها ((بأنها تولد ترقبا وتوترا دراميا بالرغم أنها مسرحية لا يحدث فيها بالمعنى الحرفي شيء، بل هي وضعت لتظهر أنه لا يمكن أن يحدث شيء أبدا في الحياة الإنسانية.)) [3]

تتكون المسرحية من فصلان، فالرجلان (إستراغون وفلادمير) نجدهما في الفصل الأول يتسكعان بلا عمل واضح ولا وجهة واحدة، عند المساء عن طريق ريفي ليس فيه إلا شجرة واحدة.

---

[1]- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)الجزء الاول. المرجع نفسه. ص 12

[2]- ينظرعصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون). الجزء الأول. المرجع نفسه. ص 21

[3]- اسلين مارتن: دراما اللامعقول. ترجمة عبد صدقي خطاب: المصدر نفسه. ص 12

والفصل الثاني من اليوم الثاني نجدهما في نفس الوقت وفي نفس المكان، وليس هناك فرق بين الفصلين سوى أن الشجرة الوحيدة جرداء في الفصل الأول، أما في الفصل الثاني نجدها قد نبتت عليها أربع ورقات أو خمس، وكأنما نبتت رمزا للربيع، وياله من ربيع أعجف ! أو أنبتت رمزا للأمل، وياله من أمل ضئيل !

فنحن في أرض كما وصفها صموئيل بيكيت في مسرحيته ((حيث لا شيء يحدث ولا أحد يأتي لا أحد يذهب وهذا ضئيل.)) [1]

نلاحظ من حوار الشخصيتان بأنهما في انتظار شخصا يدعى (جودو) وهما لا يستطيعان الانصراف، فهما في حالة انتظار، ويتحدثان في أي شيء إن لم يكن له معنى حتى يمر الوقت، ويظهر في المسرحية (بوزو) و(لكي) حيث يجر بوزو لكي وهو يحمل المتاع ثم يختفيان، ويظهر فجأة غلام يبشر بقدوم (جودو) في اليوم التالي، وتنتهي المسرحية دون ظهور (جودو) ونلاحظ ذلك في الحوار التالي.

استراجون: مكان رائع (يستدير يقدم إلى الأمام، يتوقف مواجها للجمهور، أمال ملهمه، يستدير إلى فلاديمير) دعنا نذهب.

فلاديمير: لا نستطيع.

استراجون: لماذا ؟

فلاديمير: إننا في انتظار جودو.

استراجون: آه (فترة صمت) هل أنت واثق أن هذا هو المكان ؟

فلاديمير: ماذا ؟

استراجون: الذي يجب أن ننتظر فيه...

فلاديمير: لقد قال بقرب شجرة (ينظر إلى الشجرة) هل ترى أشجار أخرى؟[2]

---

[1]– محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسه. ص 320

[2]– صموئيل بيكيت: في انتظار جودو. ترجمة فايز إسكندر: د ط مصر: (الهيئة المصرية للكتاب 1970م.) ص 13

استراجون: ما نوعها ؟

فلاديمير: لست أدري صفصافة.

استراجون: وأين أوراقها ؟

فلاديمير: لا بد وأنها ذبلت.

استراجون: أنها لا تنبت أغصانا أخرى.

فلاديمير: ربما ليس هذا موسمها.

استراجون: يبدو أنها أميل إلى أن تكون شجرة.

فلاديمير: شجرة صغيرة.

استراجون: شجيرة.

فلاديمير: إلى أي شيء تحدق؟ أتريد أن تقول أننا أتينا مكان خاطئ ؟

استراجون: يجب أن يأتي إلى هنا

فلاديمير: أنه لم يقل أنه سوف يأتي على وجه اليقين. [1]

ويرى الناقد (والاس فولي) ((إن المسرحية تطوير لعنوانها، تطوير لانتظار (جودو) الذي لا يأتي أبدا، حيث يرى (استراجون وفلاديمير) شيئا من التعويض في انتظارهما تحت الشجرة النحيلة، كرمز لما يمكن انتظاره من النظام في عالم متميع.)) [2]

ومظاهر العبث هنا في الزمن مساوي للانتظار المعلن في عنوان المسرحية وهو الجمود المطلق، واليأس الذي ينفلت من جزئيات المسرحية، والزمن هو السبب في معاناة الإنسان، وأن يحيا المرء يعني أن

[1]– صموئيل بيكيت: في انتظار جودو. ترجمة فايز إسكندر: المصدر نفسه. ص 13، 14

[2]– محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسه. ص 320

يعاني، كما أن الزمن هو الفراغ الدائم الذي يسبب الإحساس بالأم الإنسان المتواصل فينتابهم الشعور بالخوف والقلق لذلك فإن الأشخاص يتكلمون ليهربوا من هذا الإحساس الدائم. [1]

فلاديمير: ماذا نفعل الآن ؟

استراجون: ننتظر....

فلاديمير: نعم، ولكن بينما ننتظر...

استراجون: ماذا لو شنقنا أنفسنا؟

فلاديمير: مع كل ما يتبع ذلك، فحينما يسقط ينمو نبات الماندريك، وهذا هو السبب في أن هذا النبات يصرخ عاليا حينما تجذبه بقوة ألا تعرف ذلك ؟

استراجون: دعنا نشنق أنفسنا حالا.

فلاديمير: على فرع من فروع الشجرة؟ لا أثق في قوة احتماله...

استراجون: بإمكاننا دائما أن نحاول.

فلاديمير: هيا إذن

استراجون: بعدك...

فلاديمير: لا لا أنت الأول.

استراجون: لماذا أنا؟

فلاديمير: أنت أخف مني.

استراجون: بالضبط...

فلاديمير: لست أفهم

استراجون: استخدم ذكاءك، ألا تستطيع ؟

---

[1]– انظر صموئيل بيكيت: في انتظار جودو. ترجمة فايز إسكندر: المصدر نفسه. ص 16

فلاديمير: أمازلت عاجزا عن الفهم؟[1]

استراجون: هذه هي الطريقة التي تفكر بها (يفك) الفرع...الفرع (بغضب) استخدم عقلك، ألا تستطيع؟

فلاديمير: أنت أملي الوحيد.

استراجون: (بجهد) جوجو خفيف...الفرع لن ينكسر...جوجو ميت...ديدي ثقيل...الفرع ينكسر...ديدي وحيد بيننا... [2]

فلاديمير: لم أفكر في الأمر.

استراجون: لقد قلت لي هذا...لست أدري...هناك فرصة متكافئة...أو تكاد تكون...

فلاديمير: حسنا...ماذا نفعل ؟ [3]

استراجون: لا تدعنا نفعل شيئا...هذا أكثر أمنا...

فلاديمير: دعنا ننتظر ونرى ما يقول.

استراجون: من ؟

فلاديمير: جودو

استراجون: فكرة طيبة.

فلاديمير: دعنا ننتظر حتى نعرف بالضبط كيف نتصرف. [4]

فنلاحظ التكرار الميكانيكي لأحداث الحياة اليومية، فهم ينتظرون كل يوم قدوم (جودو) وبنفس المعاناة، حتى أن كلامهم يتكرر، إن أهم ما يميز مسرح بيكيت هو اللغة لهذا المسرح، بمعنى عكس رؤيته للغة على مسرحه، فهو يرى إن اللغة عاجزة عن التعبير عن كل المشاعر الإنسانية والأفكار، لذلك

---

[1]- صموئيل بيكيت: في انتظار جودو. ترجمة فايز إسكندر: المصدر نفسه. ص 15

[2]- علاء الدين العالم: (تيار العبث بين الفلسفة والمسرح.) مجلة دلتانون. العدد الأول.(تموز/ يوليو 2014م

[3]- صموئيل بيكيت: في انتظار جودو. ترجمة فايز إسكندر: المصدر نفسه. ص 15

[4]- صموئيل بيكيت: في انتظار جودو. ترجمة فايز إسكندر: المصدر نفسه. ص 16.

نرى شخصياته تتحدث بلغة غريبة لا تواصل فيها ولا انسجام، يسودها قطع غير مبرر، عاكسه بذلك رؤية كاتبها عن اللغة. [1]

فالانتظار يسمح بالعيش بأمل لا نهائي مطلق وهذا عبث، لأن الأشخاص تنتظر وتعاني بسبب هذا الانتظار في الوقت نفسه، لأنها تعيش العبثية، صحيح أن الوقت يمر، لكن كل شيء يشير إلى الفراغ.

((الشخصيتان تنتظر (جودو) فهما ينتظرانه يومين، وسف يرجعان لانتظاره مرة أخرى في اليوم التالي، وبدون شك في اليوم الذي بعده، ويمكن كانا ينتظرانه في اليوم السابق، واليوم الذي قبله ولن يأتي، لأنه يظن أنه سيكون هناك دائما سببا ما لذا فإن انتظار (جودو) في الواقع انتظار لانتهاء الحياة لكل من (فلاديمير واستراجون) وانتظار لحلول الليل وانتظار لإنهاء المسرحية. [2]

((وحدة المكان التي تبدو في المسرحية هي شجرة واحدة نحيلة كالمشنقة التي تدعوهما للتفكير في شنق أنفسهما، وهو مكان يصور عدم إمكان وجود جودو.)) [3]

الأشخاص عاجزون عن وضع إشارة تجدد موقعهم ألزماني في الوجود، فالإنسان دائم البحث عن هويته في العالم الإنساني الكبير المتناقض، لذلك فهو دائم الملل، ولا يوجد مخرجا من ذلك الملل والتسلية حتى تلهي نفسها، وبالتالي مشاهدها وبالحركات وتداخل الحوار والاسترخاء حتى النوم، حتى يبلغ التهريج بسلوك غريب يوحي بعبثية الحياة، فهي لا تستند إلى نص مدروس بعناية، فلا بد من الاختراع ولديها الحرية ولا يوجد شيء يقولونه ثمة من شيء يخترعانه، حتى تغدو محادثتهما لا يربطهما خيط متواصل مناقشات زائفة أغلبها لا يكتمل، يحولان كل شيء كيفما اتفقا، والشيء الوحيد الذي لا يملكان فعله هو مغادرة المكان وانتهاء وجودهما، وعليهم البقاء لأنهما في انتظار جودو. [4]

---

[1]– علاء الدين العالم: (تيار العبث بين الفلسفة والمسرح. مجلة دلتانون.) العدد الأول. (تموز/ يوليو 2014م.)

[2]– محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري. المرجع نفسه. ص 67

[3]– حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 127

[4]– انظرجنيفيف سيرو: تاريخ المسرح الحديث.ترجمة بدر الدين القاسم: د ط . دمشق سوريا: (د ش: 1394هـ، 1974م.) ص 106، 107

فيعمم المكان والزمان في مسرحية العبث واللامعقول فأغلبها تحدث في موقع رمزي أو في فراغ أو مكان منسي منعزل عن العالم المادي، والزمن مرن كما في الأحلام يستدعي إلى مركز الاهتمام بصورة مستمرة. [1]

ويستهدف هذا المسرح الثورة على الأوضاع الفاسدة المتردية التي تجعل من الإنسان كائنا يائسا متشائما يجتر أحزانه وهمومه وينعى مصيره ووجوده العابث. ومن هنا، تصبح هذه المدرسة ذات طابع تجريدي مطلق تعزف على البؤس واليأس والضياع والغربة والوحدة والعزلة وتنتقل المسرحيات من التجريد الميتافيزيقي إلى التشاؤم النفسي والاجتماعي وبالتالي يصعب تعليل المواضيع المطروحة في هذه المسرحيات التي تعج بالحزن والسواد والعجز والمرض والموت، وتتحول فيها الشخصيات إلى أشباح وكائنات ممتسخة وحيوانات وغير ذلك.

2.2.3- تأثير مسرح العبث (اللامعقول) الغربي على المسرح العربي.

لم يكون لتيار العبث في المسرح وتياراته الفلسفية حضورا كبيرا في المنطقة العربية لعل سبب ذلك تناقض أفكار العبث الفلسفية والفكر الديني في البلدان العربية.

((لقد اشتغل النقاد العرب في الستينات بمسرح العبث ولا معقول، وكان الجزء الكبير في نقدهم معنيا بما إذا كان لهذا المسرح رسالة وهدف أولا، ويعتقد بعض النقاد بأن في الأدب العربي ظاهرة مسودة، والمجتمع العربي في رأيهم يواجه مشكلات تختلف عن تلك التي يواجهها المجتمع الغربي، وبناء على ذلك يواجه الفرد العربي مشكلة العزلة والغربة.)) [2]

أما مساندوا مسرح العبث فيعتقدون بأهميته لأنه يواجه الجمهور، وإذا كانت المواجهة في شكل اللا معقول اعتياديه بعبثية الحياة، لكي يتعرف المشاهدون على الظاهرة وهم من يتغلبون عليها. [3]

فبرغم ذلك عرضت على المسرح العربي عددا من مسرحيات العبث واللا معقول في عدة بلدان عربية مثل (سوريا، مصر، تونس، والعراق والجزائر واليمن إلخ...) إلا أن ذلك لم يخلق مزاج عام عربي

---

[1]- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. المرجع نفسه. ص 320

[2]- توفيق الحكيم: مقدمة يا طالع الشجرة.د ط .القاهره مصر: (مكتبة الآداب. 1976م.) ص 18

[3]- انظر حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960-1970 التأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 128

فني وفلسفي يتقارب بمفهوم العبث السائد في أوروبا، والإنسان المعاصر يمر بمحن ومصائب معاناة لأمراض هذا العصر، وخير دواء لاستئصال الأمراض هو تشخيصها والبحث عن أسبابها للتخلص منها، سواء كانت الأمراض تفكك في المجتمع أو تشتت أو مزج لأفكار غير متجانسة أو فقدان لروح العصر وعدم القدرة على تحديد الوسيلة والعلاج أو الشعور بالعجز والنقص والافتقار إلى جلب الأفكار الجديدة وحالة السئم والملل نتيجة رتابة الحياة وتحويلها إلى شيء لا قيمة له ولا جدوى منه، كل هذه العوامل خلقت مدرسة أدبية جديدة ترى أن وظيفتها هي محاربة هذا العبث الذي اجتاح حياة الإنسان المعاصر عن طريق تجسيده في أعمال درامية شعرية ونثرية تستأصل بها هذا الداء وتقضي عليه، حتى يعود الإيمان إلى النفوس والمعنى الإنساني للوجود في لغة جديدة وموضوع جديد وصراحة تامة وأمانة واعية، لأن رسالة الأدب الإنساني الأصيل هي مواجهة الإنسان بكل حقائق حياته مهما كانت مرة أو مفزعة.

((العبثية أو اللامعقول مدرسة فرضها العصر بأعبائه الثقيلة وأمراضه المستحدثة، وتطاحنه المستمر، حتى استطاعت هذه المدرسة أن تضع الدواء من نفس الداء.)) [1]

ظهر عددٌ من الكتاب المسرحيين العرب متأثرين بمسرح العبث واللامعقول في الموضوع والشكل مثل توفيق الحكيم بمسرحيته (يا طالع الشجرة) ونشرت عام 1962، ويوسف إدريس بمسرحية (الفرافير) وعرضت عام 1964م، وكذلك مسرحية (المهزلة الرضية) عرضت عام 1966، وكما تأثر الكاتب ميخائيل رومان بمسرح العبث في مسرحيتين (الخطاب) ومسرحية (الوافد) ونشرت في مجلة المسرح عام 1967م. [2]

إن ما تعيشه المنطقة العربية اليوم من فوضى وخراب، أعادة العبث إلى الواجهة لا كتيار فلسفي أو حركة فنية، أنما كحالة فنية وشعورية أنتجتها الحرب وفرضها الموت المجاني، حيث يتجلى عبث الوجود البشري واللامعقوليه للحياة في نظر الإنسان العربي الذي دخل في دوامة من الصراع لا يعرف متى تنتهي، فصار يبحث عن معنى أصيل للحياة أو عن هدف يحيا لأجله بعد عبادة الله، حاول أن يدفع كل هذا الحجم الهائل من الدماء وما زال فصار كبطلي بيكيت فلاديمير واستراجون ينتظر الفرح والحرية والأمن ولهذا نجد العبث يحضر اليوم في عالمنا العربي.

---

[1]- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 203.

[2]- انظر حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 128.

1.2.2.3- نبذة عن حياة توفيق الحكيم وأعماله

ولد توفيق الحكيم بضاحية الرمل بمدينة الإسكندرية صيف عام 1898م، وعاش طفولته في دمنهور بالبحيرة، كان مغرم بالغناء والموسيقى منذ طفولته فحفظ كثيرا من الأدوار الشعبية، التي كانت تدور على أفواه أفراد الشعب المصري قبل الحرب العالمية ألأولى، التحق بدراسة وهو في سن السابعة بمدرسة (دمنهور) الابتدائية أنهى دراسته الابتدائية 1915-1916 والتحق الحكيم بمدرسة (محمد علي) الثانوية في القاهرة. [1]

((اندلعت نار الثورة المصرية في مارس سنة 1919 فحركت مشاعر الشعب وعواطفه، فأدمج في حركة الثورة رغم صغر سنه، وكان اشتراكه فيها مما يلهب عواطفه ويثير عليه حواسه ويذكى الحماسة في قلبه، وتحويل حبه لبلاده وتحت قيادة سعد زغلول.)) [2]

قبض عليه وأعمامه واعتقل في القلعة بالقاهرة بتهمة ألتآمر ونقل هو وأعمامه من القلعة إلى المستشفى ألعسكري وظل رهين المستشفى مع أعمامة حتى انتهاء حركة الثورة وأفرج عن زعيم مصر سعد زغلول الذي كان معتقلا في جبل طارق، فبدأت السلطات العسكرية تفرج عن المعتقلين ومن ضمنهم الحكيم وأعمامه. [3]

عندما نلاحظ تصرفات الحكيم في تلك الفترة فنيا نجد في سلوكه نازعا منزع تخيلي وتجريدي راضي به طبيعته الحسية التي أخذت بأسباب التخيل نتيجة انسحابه بحدود نفسه، ومن هذا المنطلق جعله يأخذ العالم أخذا تجريديا ويرجع بالظاهر المحسوس إلى الخفي الذي وراء المحسوس، ولهذا كان شديد في إيمانه بالغيب، ومن إيمانه بالغيب كان يستنزل عقيدته الدينية واعتقاده في الخرافات والأساطير نتيجة لما في محيطه من مظاهر تلقت الفكر، ومن هنا كانت عقلية توفيق الحكيم عقلية فطرية غيبية تنزع للغيب والإيمان بها، عاد إلى القاهرة لإكمال دراسته في عام 1920، ونال عام 1921 إجازة البكالوريا المصرية والتحق بكلية ألآداب ودرس الحقوق فنال شهادة الليسانس عام 1925م.

---

[1]- انظر توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة. (المجلد الأول). ط1. بيروت لبنان: (مكتبة لبنان ناشرون: 1994م.) المقدمة ص ز

[2]- توفيق الحكيم: الاعمال الكامله. (المجلد الأول). المصدر نفسه. المقدمة المصدر نفسه. س

[3]- انظر اسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق ألحكيم. د ط. مصر: (كلمات عربية للترجمة والنشر القاهرة: د ت.) ص 48

((نهل توفيق الحكيم الفن من ينابيعه الصافية في أوروبا وعاش عيشة فنان في مدينة النور بباريس وكانت إقامته بفرنسا ومشاهدة روائع المسرحيات الفنية على مسارح باريس الكبرى.)) [1]

ألف الحكيم (عوالم الفرح) في باريس عام 1937م، قبل عودته من فرنسا وبعد عودته عمل وكيلا للنائب العام بالمحاكم المختلطة بالإسكندرية لمدة عاميين كتب مسرحية (أهل ألكهف) عام 1938، واشتهر توفيق ألحكيم وتألق في نجومته، كما إلتحق عام 1929 بسلك القضاء المصري في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف وألف عددا من الأعمال بسبب تنقله في الأرياف منها (يوميات نائب في الأرياف) ومسرحية (الزمار وحياة تحطمت ورصاصة في ألقلب وشهرزاد إلخ) وشغل هذه الوظيفة حتى عام 1934، ثم انتقل الحكيم إلى وزارة المعارف العمومية عمل مدير للتحقيقات، ظل يعمل فيها حتى نقل منها إلى وزارة الشؤون الاجتماعية عند إنشائها. [2]

استوحى منذ نشأته كثيرا من قصص ألف ليلة وليلة منها (شهرزاد) ثم ألف مسرحية تاريخية بعنوان (محمد) وهي مستمدة من المصادر الإسلامية وفي عام 1937- صدرت مجلدين لأعمال توفيق الحكيم وهذان المجلدان يشملان كل منهما على أربع مسرحيات منها (سر المنتحرة والخروج من الجنة) وتعرض توفيق الحكيم لفصله من عمله ثلاث مرات منذ 1938 في وزارة المعارف وتوقفت مسرحيات الحكيم في المسرح القومي من 1938م، ثم انتظمت أعماله من 1958م، إلى 1973. [3]

عرضت مسرحية (إزيس) في المسرح القومي عام 1985، والتي ناضل كرم مطاوع بإطلاعها عل خشبة المسرح القومي، كما منح الرئيس جمال عبد الناصر الحكيم قلادة النيل في عام 1956، وهي أكبر وسام في الجمهورية المصرية، كما عين مندوبا دائما للجمهورية العربية المتحدة في هيئة اليونسكو الدولية، رشحت دور النشر الفرنسية الحكيم لنيل جائزة نوبل، 1960 كما عين مقررا للجنة جوائز الدول للفنون عام 1962م، انتخب توفيق الحكيم رئيسا لهيئة مكتب اتحاد الكتاب عام 1976م، ثم اختيار الحكيم رئيس للمركز المصري للهيئة العالمية للمسرح عام 1981م، له عددا من المؤلفات

[1]- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة (المجلد الأول). المصدر السابق. المقدمة

[2]- انظر اسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم: المرجع نفسه. ص 49 إلى 62

[3]- حلمي بدير: فن المسرح. د ط. مصر: (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندريه: 2002م.) ص 159- 160

والإصدارات حياة فيها وفرة عطاء وإنتاج حتى آخر حياته وانتقل إلى جوار ربة بتاريخ 1987/07/26م في القاهرة .

2.2.2.3- ملامح مسرح العبث واللامعقول في مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم

لفتت مسرحية (يا طالع الشجرة) انتباه النقاد في مصر وفي الوطن العربي وحظيت بالكثير من الدراسات ومحاولة النقاد فيها أن يجدوا ما ترمز إليه الشخصيات وأن يحلوا الألغاز التي تشتمل عليها قصة المسرحية شبه البوليسية وأن يعقلوا حوادثها غير المعقولة ومع ذلك تطرق بعض النقاد إلى العلاقة بين المسرحية ومسرح العبث واللا معقول ولكن هناك من أثبت صلتها بهذا المسرح وهناك من نفوها، ولم يوثق أحكامهم بالأدلة والشواهد.

يرى الناقد لويس عوض في مسرحية (يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم أنه لا ترتبط مسرحيته بمسرح العبث واللامعقول في الغرب ويرى أن الحكيم يستخدم بعض الوسائل الفنية من المسرح الحديث كالتفاعل بين الحقيقة والحلم من جانب وبين الأزمنة والأمكنة من جانب أخر ولكنه ليس متأثرا بفلسفة العبث.

((قدم النقاد تفسيراً صوفياً للمسرحية فيروا أن البيت ذا الحديقة الصغيرة يمثل العالم والشجرة هي الشجرة الحياة والزوج والزوجة هم آدم وحواء بعد سقوطهما، ويمثلان في نظره العقل والمادة أو الروح والجسد، فالعقل لا يدرك هدفه إلا بالتضحية بالمادي وتغذية الروح بالجسد، وكما يروا في المسرحية عناصر دينيه منها اختفاء الزوجة لمدة ثلاثة أيام يشير إلى موت المسيح وبعثه أو هو رمز لموت الطبيعة تهيؤ للتجديد.)) [1]

وفي تفسير آخر ينظر إلى الزوج باعتباره رمزا للعقل الفلسفة والعلم وإلى الزوجة باعتبارها رمزا للروح والدين والفن والصراع، وبنا على ذلك بين هذين الجزئين المتناقضين من الإنسان، إن العقل لا يستطيع أن يحقق رغبته إلا بتضحية الدين من أجل العلم. [2]

بينما يقدم الناقد عز الدين إسماعيل تفسيراً نفسانياً يعتقد ((إن الزوج يمثل الإنسان في محاولته تحرير نفسه من الواقع المحدود لإحراز الحقيقة المطلقة وأن الزوج والمحقق والدرويش شخص وأحد وهم

---

[1]- لويس عوض: دراسات في النقد الأدبي. د ط. مصر: (الأنجلو المصرية: 1964م.) ص 240

[2]- انظر لويس عوض: دراسات في النقد ألأدبي. المرجع نفس. ص 249 إلى 255

تجسيد لمستويات النفس الثلاثة، الزوج مستوى الشعور والدرويش مستوى اللاشعور والمحقق مستوى الضمير)) [1]

ويرى مندور إن هذه المسرحية كسائر المسرحيات الأخرى للحكيم، تصور الصراع بين الفنان ممثلا بالزوج والحياة ممثلة بالزوجة، وهو يصنف المسرحية رمزية لا عبثيه وأن العنصر الوحيد فيها من مسرح العبث واللامعقول هو قطعة من الحوار يتحدث فيها الزوج عن شجرته والزوجة عن ابنتها ويشير ذلك إلى أن اللغة لم تعد وسيلة للتواصل والتفاهم. [2]

ويقدم الميسري وعلى الراعي تفسيرين مماثلين يقومان على الصراع بين الفنان والحياة.[3]

كما أوحت المسرحية بتفسير سياسي فإن خليل نور الدين يجد إن الأغنية الشعبية (يا طالع ألشجرة) التي تقوم عليها الرأسمالي الشجرة التي تضحى بالحياة نفسها، ممثلة في زوجته لكي ينمي ثرواته وينص الناقد على أن المسرحية ليست من مسرح العبث واللامعقول وإنما هي مسرح الحلم. [4]

كما يشير هاني شكري أن الحكيم في هذه المسرحية يخلق أسطورة حديثة يمكن أن تصنف مع أساطير الفداء والبعث والخلود فالشجرة في رأي الدارس ترمز إلى مصر، كما استخدم الحكيم بعض الوسائل الفنية الجديدة كالتفاعل بين الزمان والمكان، إلا أن ذلك غير كاف أنسبها إلى مسرح العبث واللامعقول. [5]

بينما تستخدم نازك الملائكة مصطلح (اللامعقول) بمعنى اللامنطقي والمتنافر مع العقل، فهي تتعامل مع اللامعقول بمحدودية، فنجد أن اللامعقول في المسرحية هو ما يفعله الدرويش حين يأتي بالتذاكر من الهواء أو حين يأتي من الماضي إلى الحاضر، وترى أن صورة المبالغة في الأدب الشعبي

---

[1]– عزالدين إسماعيل: (التفسير النفسي لمسرحية يا طالع الشجرة. شباط 1963م.) ص 38
dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/

[2]– انظر مندور: مسرح توفيق الحكيم يا طالع الشجرة دار الرسالة 30.(نيسان 1964م.) ص 6 – 7

[3]– انظر علي الراعي: مسرحية توفيق الحكيم الفكرية.د ط مصر: (دار الهلال: 1969م.)ص 98 الى 102

[4]– انظر خليل نور الدين: تفسير جديد لمسرحية يا طالع الشجرة. (الهلال. تموز 1964م.) ص 186إلى 188
www.mohamedrabeea.com/books/book

[5]– انظر هاني شكري: ثورة المعتزل. د ط. مصر: (الأنجلو المصرية القاهرة: 1966م.) ص 296– 305

العربي، كصورة أبي زيد الهلالي وهو يصرع جيشا كاملا أو صورة شخصا يتحول إلى حجر، مظاهر من اللامعقول.

وينسب كلا من رجاء النقاش ونادية مسرحية الحكيم إلى مسرح العبث واللامعقول، أما الكاتب المسرحي والناقد السوري سعد الله ونوس يجد أن الحكيم قد استخدم في هذه المسرحية بعض الوسائل الفنية واللامعقول ليعبر عن موضوع معقول. [1]

ومنهم من رأى أن مسرحية (يا طالع الشجرة) إنها نتيجة الحياة الشعبية ولكن في أحدث رداء معاصر مثل عبد الرحمن ياغي. بينما يذكر توفيق الحكيم عن اللامعقول في مسرحيته فبقول ((إن اللامعقول عندي ليس هو ما يسمى بالعبث في المذاهب الأوروبية ولكنه استكشاف لما في فننا وتفكيرنا الشعبي من تلاحم المعقول في اللامعقول، ولم يكن للتيارات الأوروبية الحديثة إلا مجرد التشجيع على ارتياد هذه المنابع فنياً دون خشية من سيطرة التفكير المنطقي الكلاسيكي الذي كانت الفنون العالمية في العصور المختلفة فنا، فما إن وجدنا تيارات ومذاهب تتحرر اليوم من ذلك حتى شعرنا في أنفسنا أنها عندنا أقدم وأعمق وأشد ارتباطا بشخصيتنا، ولقد لاحظ ذلك أحد الأدباء الإنجليز إن اللامعقول والخوارق جزء لا يتجزأ من الحياة في الشرق.)) [2]

ويقول الحكيم في مقدمة يا طالع الشجرة ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وعلى الأخص في السنوات الخمسين لهذا القرن، بوادر مدرسية جديدة في المسرح ظهرت متفرقة أول الأمر (بريخت في ناحية، أو يونسكو وبيكيت) من ناحية أخرى، ولكن سرعان ما بدا على هذه الحركة علامات التمسك والإصرار وإذا هي تصمد بقوة أمام هجمات المعارضين من أغلبية النقاد والمشاهدين إلى الحد الذي لم يصبح في الإمكان تجاهلها، وقد حاولت تجاهلها أثناء إقامتي في باريس 1959 -1960، ولم أكن أتصور أني سأهتم بها يوما ما، وبعد عودتي إلى بلادي بعد عامين أخذت أتأمل فنون شعبنا، وإذا بي أجد الأرض الحقيقة التي تحتوي على هذا الفن الحديث. [3]

---

[1]- انظر حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960، 1970، والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 134

[2]- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية ألعربية من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم. المرجع نفسه. ص 167-168

[3]- انظر توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة. (المجلد الثالث) المقدمة. المصدر نفسه. ص 496

وبلا شك أن هذا النقد في المسرحية العربية وهذه الآراء تجعل القارئ متشتت في الأفكار لاتخاذ موقف معين لنقد هذه المسرحية ولكنني أميل إلى رأيي الكاتب والذي يعترف بأنه تأثر بالمسرح الغربي في فرنسا وعند عودته رأى مظاهر العبث في الحياة العربية ومن هنا استند على قواعد وأسس البنية الدرامية لمسرح اللامعقول ولكن بأسلوبه الخاص وما يخدم ويؤثر الجمهور العربي ويعالج مشاكله (فبكيت) عالج في مسرحيته (في انتظار جودو) ليس جودو وإنما الانتظار، والانتظار بوصفه مظهرا أساسيا ومميزا للحالة الإنسانية وكذلك موضوع مسرحية يا طالع الشجرة ليس ماذا يريد الإنسان وإنما فعل الإرادة والمحاولة الذي هي جزء من طبيعة البشر.

استخدم توفيق الحكيم بعض الوسائل الفنية من مسرح العبث واللامعقول، أذ إنه عبر عن موضوع اللامعقول، ومن هذه الوسائل التكرار الميكانيكي لحوادث الحياة اليومية يتمثل في شخصية (بهادر) قاطع تذاكر متقاعد وقد اعتاد أن يذهب في الطريق نفسه كل يوم، ويتوقف في المحطات نفسها وفي الوقت نفسه وخط ذلك في الحوار التالي:

الدرويش: عملك يدعوك يا حضرة المفتش...

المفتش: بدأت أسأم هذا العمل خمسة وثلاثون عاما في القطار، أليس لي الحق أن أسام !؟

الدرويش: ولكن القطار لا يسأم.

المفتش: لأنه لا يعرف ما هو السأم.

الدرويش: أنه يعرف فقط السير السير السير، أليس من الخير لك أن تكون قطارا. [1]

خلو الحياة من المعنى والهدف فالزوجة (بهانة) تضيع أيامها ولياليها تحلم بطفلة لن تولد أبداً، والزوج بهادر يستهلك أيامه باحثا عن وسيلة لتسميد شجرته بجسم بشري وهو أمر غير ممكن التحقق، فلو سمدت كما يقول فلن تثمر الثمار المختلفة في الفصول الأربعة. [2]

ونلاحظ ذلك في بداية المسرحية في الحوار التالي: –

---

(1)– توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة. مسرحية ياطالع الشجرة. (المجلد الثالث). المصدر نفسه. ص 513

(2)– انظر محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 198

المحقق: متى اختفت سيدتك بالضبط؟

الخادمة: ساعة عودة السحلية إلى جحرها.

المحقق: تقصدين المغرب؟

الخادمة: لم أبصر الشمس تغرب...

المحقق: ومتى تعود السحلية إلى جحرها ؟

الخادمة: عندما يظهر سيدي من تحت الشجرة ؟

المحقق: ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة ؟

الخادمة: عندما تنادي عليه سيدتي ؟

المحقق: ومتى تنادي عليه سيدتك ؟

الخادمة: عندما يرطب الجو في الجنينة.

المحقق: ومتى يرطب الجو في الجنينة ؟

الخادمة: عندما تقول له سيدتك ذلك.

المحقق: ومتى تقول له سيدتك ذلك ؟

الخادمة: عندما أفرغ من عملي واتأهب للعودة إلى منزلي. [1]

نلاحظ تداخل الأزمنة (الحاضر بالماضي) حيث تشير الخادمة إلى الحديقة فرجع الزمن ليصور حال الزوجيين، وانفصال التواصل اللغوي بين الزوجين فبينما هو يحدثها عن الشجرة تحدثه عن ابنتها التي أسقطتها وكان كل شخص يتحدث عن الشئ الذي يخصه، ومع ذلك يستمر الحوار وهكذا هو حال الدنيا فكل واحد يفعل ما يخصه دون الاهتمام بمشاعر الآخرين الانفصال في الاتصال بين الشخصيات، كما في الحوار التالي: -

المحقق: والعلاقة بين الزوجين !

---

[1]– توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة. مسرحية ياطالع الشجرة. (المجلد الثالث). المصدر نفسه. ص 501

الخادمة: العلاقة ؟

المحقق: نعم هل كانت بينهما مشاجرات مثلا خلافات.

الخادمة: أبدى منذ وجودي هنا لم أرهما قط اختلفا على شيء.

المحقق: لم يختلفا قط ؟

الخادمة: ولا مرة.

المحقق: لكن الحال بين الزوجين لا يخلو. [1]

الخادمة: إلا الحال بين هذين الزوجين.

المحقق: أهما إلى هذه الدرجة ؟

الخادمة: نعم في غاية الوفاق، أتريد أن ترى بعينك كيف يعيشان.

المحقق: بالطبع أريد لكن كيف يتسنى لي ذلك.

الخادمة: الأمر بسيط، أنظر هناك وأنت تراهما.

المحقق: أين ؟

الخادمة: هناك (تشير بيدها) هناك قرب النافذة المطلة على الحديقة.

الزوجة: أطلع يا بهادر، أترك شجرتك الآن وأدخل! الجو رطب.

الزوج: (الزوج وهو داخل حامل أدوات الحديقة) أعرف عندما تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخه خضرة مسكنها، لكن لا أعرفه هو أن الرياح اليوم، ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال، ما الذي أسقطها.

الزوجة: (الزوجة مشغولة بأعمال إبرتها) أنا التي أسقطها. كانت أول ثمرة، وأنا الذي أسقطها بيدي، ولم يكن وقتئذ بسبب الفقر، لم يكن يمتلك شيء بعد، سوى دكان البقالة الصغير، لم يكن بعد قد اشتغل بسمسرة الأراضي في هذه الحالة القافزة يومذاك... قال لي اصبري، لا تربكيني الآن بالخلف.....

الزوج: (ينظف أدوات الحديقة) هذا هو الذي يربكني حقا، أن تكون الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك.

---

[1]– توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة. مسرحية ياطالع الشجرة. (المجلد الثالث). المصدر نفسه. ص 502– 503

الزوجة: ومع ذلك سمعت كلامه وفعلتها. [1]

فنلاحظ من الحوار كلا يقصد شيء فالزوج يقصد الثمار بينما الزوجة تقصد أمر الخلافة أي الأولاد وحين أمرها زوجها بإسقاط الجنين من بطنها وهي تحلم بطفل ترعاه، وشرحت لنا سبب ذلك الإجهاض.[2]

من مظاهر العبث واللامعقول عندما يقتل الزوج زوجته، حين زار الزوج درويش الذي تنبأ يوما أن بهادر سيقتل زوجته، ويناقشان قيمة حياة الزوجة (بهانة) ويعلن الدرويش أن العبث مفهوم نسبي.[3]

الزوج: سأحملها وأدفنها تحت الشجرة، ولست بنادم على شيء، حياتها كانت عبثا، أسقطت ثمرتها، ولم تعش ألاعلى وهم الأمومة.

الدرويش: أنها ليست عبثا، ما دمت ستقدمها غذاء شهيا لشجرتك إلخ.

الزوج: هذا ليس عبثا، هذا عمل نافع.

الدرويش: بالنسبة لك أنت؟

الزوج: طبعا.

الدرويش: اعترف إذا ما تسميه بالعبث هو بالنسبة إليك أنت.

الزوج: تريد أن تقول أن حياة مرتي كانت لها معنى ؟

الدرويش: معنى كل كائن داخل كيانه في ذاته، لا داخل رأسك أنت.

الزوج: ولكنها عندي بلا معنى أقدمها غذاء للشجرة...إلخ. [4]

إن الإحساس بقسوة الحقيقة تتجلى نشاز الحياة واللامعقوليتها، فيهتم الزوج (بهادر) في جريمة قتل قبل أن تقع، ولما وقعت اختلفت معالمها باختفاء الجثة وكان هذا الاختفاء وموت السحلية بدون مبرر، إعلانا عن الزوال المؤكد لمادة الحياة بحيث لا يبقى في الكون شيء أو يبقى الوهم كمقابل للمادة التي

---

[1]– محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. المرجع نفسه. ص 198

[2]– انظرتوفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة. مسرحية ياطالع الشجرة (المجلد الثالث) المصدر نفسه. ص 503

[3]– انظر حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960–1970 والتأثير الغربي عليها. المرجع نفسه. ص 137

[4]– توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة. مسرحية ياطالع الشجرة (المجلد الثالث). المصدر نفسه. ص 537

تشيخ وتدوي ثم تزول نتيجة لطمع الإنسان في كل شيء، وفي ختام المسرحية وبلا سبب معقول حاول بأنشودة يا طالع الشجرة وأنشودة السبوع، وصفير القطار أن يعلن عن ميلاد إنسان جديد ليواجه الموت، وهو يسعى لفهم الحياة من جديد، فهناك بعث، وفرض الاستمرار بعد الموت.

خاتمة

لقد حاولنا من خلال هذه الأطروحة دراسة المؤثرات الغربية في المسرح العربي، المسرح المصري، السوري، الجزائري واليمني أنموذجا، وأسفرت الدراسة عن النتائج التالية:

1- تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي منذ البداية الأولى من النصف الثاني للقرن التاسع عشر، وبدا هذا التأثير بطرق متعددة منها التأثير الفكري وذلك عن طريق الهجرة من البلاد العربية إلى البلدان الغربية والأوربية واطلع هؤلاء المهاجرون على هذا الفكر والفن المسرحي في الغرب وتأثروا به مثل مارون النقاش الذي يعد من أوائل المؤسسين في نقل المسرح الغربي إلى البلاد العربية بصورته الحقيقية، تأثر به كل من أبي خليل القباني وابن أخيه سليم النقاش وغيرهم وحاولوا ترجمة عدد من النصوص من المسرح الغربي إلى العربية واقتباس مجموعة منها فكونوا فرق مسرحية وقدموا عروض على خشبة المسرح في قاعات للجمهور، نظرا لمعرفتهم بأهمية هذا الفن ودوره في تربية المجتمع وتوعيته وتثقيفه.

2- مر المسرح العربي بعدة مراحل منذ نشأت الأولى متأثرا بالمسرح الغربي منها مرحلة الاكتشاف وهي تعد أول مرحلة ظهرت في بلاد الشام ومصر وتم التعرف على المسرح بمعناه الحديث فقلدوا المسرح الغربي شكلا ونصا ومضمونا مع إدخال بعض الشيء بما يناسب ذوق الجمهور العربي.

3- امتازت مرحلة الترجمة والاقتباس والتقليد بزيادة الوعي وحب هذا الفن وترجمة النصوص الغربية إلى عربية وخلق فضاء لتجسيدها في قاعات وقصور الملوك كما كان في مصر وسوريا ولبنان في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتتميز برقي الحس المسرحي العربي وبدأ في البحث عن ما يقدمه لجمهوره بما يناسب أوضاعهم الاجتماعية والمشاكل التي يعالجها المسرح وبطريقة غير مباشرة، ويعد الاقتباس النواة الأولى لمسرحنا العربي الذي نتج عن الترجمة للنصوص المسرحية الغربية، أو الإعداد على منواله والسير في خطاه خطوة خطوة، ولم يتوقف الاقتباس الذي مازال قائما حتى الآن وهو يندرج بين ترجمة النص وإعدادها، أو اقتباس النص كما هو، ليعرض في النهاية على أنه عرض مسرحي تحت العنوان الأصلي للنص، أو تحت عنوان انزياحي عن النص الأصلي بالإشارة إلى النص الأصلي، الذي لم يكن معروفا في المجتمعات العربية، ليكون القرن التاسع عشر هو بداية الإشارة إلى المسرح العربي، متأثرا ومقتبسا من المسرح الغربي.

4- تعد مرحلة التأليف وهي المرحلة الأكثر نضجا في تطور مسار المسرح العربي حيث أصبح للمسرح مؤلفون وممثلون ومخرجون وجمهور كما أصبحت المسرحيات التاريخية هي الأكثر انتشارا وتأليفا وهي الرجوع إلى تاريخنا العربي والافتخار به وذلك لتحفيز الجمهور وتشجيعه، وقد ألف هؤلاء المسرحيون عدداً من المسرحيات تعبر عن قضايا اجتماعية تعني شعوبهم بصورة مباشرة، مقدمين شخصيات عربية، مستخدمين اللغة العربية الفصحى، وغالبا العامية في هذا القطر العربي أو ذاك، وقد تأثروا بالمسرح الغربي يجربون أشكال وأساليب جديدة، ثم ازداد التجريب في الستينات، وأصبح الصفة المميزة لهذا العقد في المسرح العربي.

5- أخذنا أربع تجارب مسرحية عربية رائده لأقطار عربية مثل مصر وسوريا والجزائر واليمن، وتعرفنا على نشأة المسرح والمسرحية في كل قطر منذ النصف الثاني للقرن العشرين، ووجدنا أنها متأثرة بالمسرح الغربي منذ النشئة الأولى نصا وعرضا، كما وجدنا أن المسرحيين العرب يسيرون في اتجاه واحد في كل فترة زمنية متأثرين بالمدارس والاتجاهات الغربية ومتأثرين ببعضهم البعض، لكن لا ننكر الجهود المسرحية العربية في ترسيخ مسرح عربي نابع من تراثنا وهويتنا العربية كما وجدت نصوص مسرحية وعروض وحركة مسرحية تميز كل فتره بمميزات عن الأخرى، فكان الكتاب والمسرحيين العرب مطلعين على تطور المسرح العالمي آخذين ما ينفع ويطور المسرح.

6- أثرت الكلاسيكية القديمة والحديثة في المسرح العربي وتأثر بها الرواد المسرحيون لاطلاعهم عليها وترجموا أعمال المسرح اليوناني وأعمال شكسبير الإنجليزي وموليير وراسين وكورناي الفرنسي وغيرهم، وتجلى تأثير الكلاسيكية الحديثة في أعمال أحمد شوقي في مسرحية كليوباترا .

7-اطلع المسرحيون والشعراء العرب على المدرسة الرومانسية وأخذوا منها وترجموا أعدادا من الأعمال المسرحية الغربية التي تنتمي إلى هذه المدرسة، واستطاعوا فهم هذه المدرسة وكيفيه أصولها وقواعدها في الشعر والمسرح وأتاحت الظروف المناسبة لانتشارها في الوطن العربي لعدة أسباب منها تحررها من العقلانية والرجوع إلى العاطفة، أعجبوا بقواعدها التي تدعو إلى الموت في سبيل الحرية وعدم الإذلال، ونظرا للظروف التي كانت تمر بها الأقطار العربية وما تعانيه من الاستعمار نهج المؤلفون والشعراء العرب وكتبوا نصوصا وأشعارا على غرار المدرسة الرومانسية مع إدخال الغناء والموسيقى فيها، محاولين إيجاد نص عربي نابع من تراثنا العربي

مع الالتزام ببعض القواعد التي نادى بها الرومانسيون واتضح في مسرحيات علي باكثير مثل مسرحية قصر الهودج .

8- كان للمدرسة الواقعية انتشار في الواقع العربي من حيث الأدب والمسرح فترجم أغلبية التنظيرات للمسرح الواقعي وبالأخص فن إعداد الممثل للكاتب الروسي (استانسلافسكي) وترجم عددا من أعمال الواقعية سواء في الرواية أو في النص المسرحي مثل أعمال تشيكوف وهنري ابسن وغيرهم من الواقعيين، وأدت هذه الأعمال إلى انتشار الواقعية في المسرح العربي في الستينات من القرن العشرين، إضافة إلى أن الطلاب المبتعثين إلى الدول الغربية لدراسة الأدب والمسرح تأثروا بهذه المدرسة، فكونوا ممثلين ومخرجين في الأكاديميات والمعاهد الفنية تكوينا واقعيا استفاد المسرح العربي بهذه الكوادر، وبينا أوجه التشابه والإختلاف في بعض النصوص المسرحية العربية المتأثرة بالواقعية الغربية سواء الواقعية النقدية أو الاشتراكية، مثل مسرحية (عدو الشعب) لهنري إبسن، والمسرحية العربية (وأبور الطحين) للكاتب (نعمان عاشور).

9- ظهر عدد من المدارس المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية وكانت الرمزية أحدها التي انتشرت في الأدب والمسرح العربي سواء في المسرحيات المترجمة أو في التأليف، ونظرا لزيادة الوعي العربي وسطوة بعض الحكام العرب في الأقطار العربية أدى إلى انتشار هذه المدرسة في التأليف والإخراج والعرض المسرحي وظهرت في أعمال صلاح عبد الصبور في مسرحية مأساة الحلاج .

10- كان للإتجاهات المسرحية الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين أثر في المسرح العربي مثل المسرح الملحمي وتنظيرات بيسكاتور وبريخت المسرحية الذين دعوا إلى مسرح يخالف قواعد المسرح الكلاسيكي أو الدرامي، ونادوا إلى المسرح الملحمي أي (السياسي) وأدخلوا تغييرات في بنية النص المسرحي وكذلك في العرض، ولقيت ترحيباً في أغلبية الأقطار العربية من قبل الدارسين على أيدي أساتذة متأثرين بهذا الاتجاه أو عن طريق ترجمة النصوص المسرحية لهؤلاء الكتاب ومن تأثروا بهم، فألف الكتاب العرب أعدادا من الأعمال المسرحية، نهلوا في كتابتهم من التراث العربي ضمن قواعد المسرح الملحمي في بنية النص والعرض المسرحي وإشراك الجمهور في اللعبة المسرحية، ويعد سعد الله ونوس أحد المتأثرين بهذا الاتجاه في مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران وكذلك وعبد القادر علولة في مسرحية الأجواد .

11- يعد مسرح العبث من الاتجاهات الحديثة التي أثرت في المسرح العربي لكن ليس كثيرا كغيرها، نظرا لعدم تذوق الجمهور العربي هذا الفن بصوره كبيرة واختلاف الفكر الغربي بالعربي ولكنه أثر في عدد من الكتاب مثل توفيق الحكيم في مسرحية (يا طالع الشجرة) كما كانت لأعمال (يوجين انوي وصمويل بكيت) المترجمة أثرها على المخرجين العرب وجسدوها في المسارح العربية وتفاعل معها الجمهور العربي.

12- لم يقتصر التأثير الغربي على النص العربي فقط بل على مكونات العرض المسرحي وهي (النص، والممثل، والخشبة، والمخرج) فالممثل أحد العناصر الأساسية للعرض المسرحي فنراه يطلع على كل ماهو جديد في المسرح العالمي بجميع الطرق سواء في التكوين أو الوسائل المكتوبة أو المرئية وكذلك المخرج، أما بالنسبة إلى الخشبة المسرحية وتصميماتها الداخلية والخارجية نلاحظ ذلك التأثر عن قرب، ولكن المهم ما سوف يقدم على هذه الخشبة وما تحتضنه الصالة من جماهير.

13- ارتقى المسرح العربي في النصف الثاني من القرن العشرين واطلع على كل ماهو جديد ومتطور في المسرح العالمي، ونادى الرواد المسرحيون العرب إلى الاحتفالية والتأصيل والتجريب في المسرح والأخذ من التراث والتاريخ لإيجاد مسرح عربي له خصوصية نابعة من الهوية العربية، ويعد الجمهور المسرحي أحد العناصر الأساسية في إيجاد حركة مسرحية في أي قطر عربي، وعلى المسرحيين العرب أن يدرسوا الجمهور وميولاته وأن يقدم عروضا تفيد المتلقي وإشراكه في العملية المسرحية.

لم يكن شأن المسرح العربي مختلفا عن مسيرة المسرح في بقية أنحاء العالم فمنذ أن ولد وهو يصور المراحل في الأقطار العربية التي احتضنته، لأنه كنوع أدبي جديد يضاف إلى الفنون الأدبية الأخرى، وهو في الوقت نفسه أكثرها قابلية لأن تقرأ فيه ملامح كل مرحلة مر بها العرب منذ نشأته حتى اليوم، مروا بأعنف المراحل وأقسى ظروف الحياة فكانت نصوصهم المسرحية تعطينا عنف التطور وقسوة الحياة الإجتماعية والسياسية، حتى كان شريكا خطيرا في المعارك الفكرية والأدبية والسياسية والقومية.

فهرس المصادر والمراجع

قائمة المصادر بالعربية

1- أحمد شوقي: الأعمال الكاملة المسرحيات. تحقيق سعد أردش: مراجعة عز الدين إسماعيل: د ط. مصر: (الهيئة المصرية للكتاب: 1984م.)

2- توفيق الحكيم: المؤلفات الكاملة. (المجلد الأول). الطبعة ألأولى. بيروت لبنان: (مكتبة لبنان ناشرون: 1994.)

3- توفيق الحكيم: مسرحية يا طالع الشجرة.المجلد الثالث. د ط. القاهرة، مصر: (مكتبة الآداب: 1976.)

4- جمال الدين بن مكرم بن منظور الانصاري الافريقي المصري المتوفي 711 هـ: لسان العرب. المجلد الخامس. حققه وعلق عليه ووضع حواشيه. عامر احمد حيدر: راجعه. عبد المنعم خليل إبراهيم د 1. لبنان: (دار الكتب العلمية بيروت: 2003 م – 1424هـ)

5- حياة حاتم محمد: الدراما التجريبية في مصر – 1960–1970 والتأثير الغربي عليها. ط 1. بيروت: لبنان: دار الأدب: نيسان 1983 م.)

6- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران. د ط. بيروت: (دار الاداب: 09-11-2003)

7- سعد الله ونوس: مسرحية الملك هو الملك. ط 4. بيروت، لبنان: (دار الاداب: 1983م.)

8- سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. د ط. البيضاء، المغرب: (دراسة مقارنة المركز الثقافي العربي: د ت.)

9- سيد علي إسماعيل: أثر التراث في المسرح العربي. د ط. مصر: (دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مؤسسة المرجان الكويت: 2000 م.)

10- سيد علي إسماعيل: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ت)

11- صلاح عبد الصبور: مسرحية مأساة الحلاج. د ط. مصر: (الهيئة المصرية للكتاب، مكتبة الإسكندرية: 2000م.)

12- عادل أبو شنب: بواكير التأليف المسرحي في سوريا. د ط. سوريا: (منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة دار ألأنوار دمشق: 1978م.

13- عباس محمود العقاد: إبراهيم عبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد. ط 4. مصر: (دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر القاهرة: د ت.)

14- عبد العزيز سعد: الأسطورة والدراما. د ط. القاهرة، مصر: (مكتبة الأنجلو المصرية: 1966 م.)

15- عبد القادر علولة: تقديم رجاء علولة: من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللثام. د ط. الجزائر: (طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وزارة الثقافة: 2009م.)

16- عبد الله البردوني: قضايا يمنية. ط 5. سوريا: (دار الفكر دمشق: 1416هـ – 1996م.)

17- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. د ط. مصر: (مكتبة الناشر: د ت.)

18- علي أحمد باكثير: مسرحية قصر الهودج. د ط. مصر: (مكتبة مصر، دار مصر للكتاب: د ت.)

19- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب. د ط. سوريا: (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 1981م.)

20- فاروق خورشيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب: 1991 م.)

21- محسن حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر. د ط. (دار النهضة العربية، القاهرة: 1979م.)

22- محمد الغنيمي هلال: في النقد المسرحي. د ط. مصر: (دار النهضة، القاهرة: 1955م.)

23- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته. د ط. لبنان: (دار النهضة العربية، بيروت: د ت.)

24- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847- 1914. د ط. لبنان: (دار صادر، بيروت: 1999م.)

25- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي، 1847-1914م. ط 3. لبنان: (دار الثقافة، بيروت: 1400هـ - 1980م.)

26- نجيب حداد: المسرح العربي دراسات ونصوص. اختيار وتقديم محمد يوسف نجم: د ط. لبنان: (دار الثقافة، بيروت: د ت.)

27- نعمان عاشور: مسرح نعمان عاشور، مسرحية وابور الطحين. الجزء الثاني 1960- 1970. مصر: (الهيئة المصرية للكتاب: 1976م.)

28- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة: 1997 م.)

29- هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي. د ط. لبنان: (دار الكتاب اللبناني، بيروت: 1981م.م)

قائمة المصادر المترجمة

30- ادوارد جردون كريج: في الفن المسرحي. ترجمة دريني خشبة: مراجعة علي فهمي: ط 1. مصر: (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة: 1420 هـ - 2000 م.)

31- اسلين مارتن: دراما اللامعقول. ترجمة عبد صدقي خطاب: د ط. الكويت: (وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت: 1970م.)

32- برشت: تقديم مخلوف بوكروح: مسرحيات برشت. د ط. الجزائر: (موفم للنشر طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الرغاية: 1994م.)

33- بول دي بينيير: البوم أبو نظارة يعقوب صنوع. ترجمة، حمادة إبراهيم: دراسة وتعليق سيد علي اسماعيل: ط 10. مصر: (إصدار عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة: تاريخ 2009.)

34- بيار كورناي: مسرحية السيد. تعريب خليل مطران: ط 10. لبنان: (دار مارون عبود، بيروت: 1981 م.)

35- بيتر زوندي: نظرية الدراما الحديثة. ترجمة أحمد حيدر: د ط. سوريا: (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1977م.)

36- بيركورني: مسرحية ميليت ومسرحية السيد. ترجمة كوثر البحيري: مراجعة حمادة بن براهيم: تقديم علي درويش: د ط. الكويت: (تصدر عن وزارة الاعلام مسلسلة من المسرح العالمي، الكويت: اول مايو 1981 م.)

37- جان بول سارتر: اسرى التونا. اعداد وتقديم الدكتور رحاب عكاوي: ط 1. لبنان: (دارا لحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت: 2010.)

38- جنيفيف سيرو: تاريخ المسرح الحديث. ترجمة بدر الدين القاسم: د ط. سوريا (مطبعة جامعة: 1394 هـ، 1974م.)

39- جوته يوهان فون جوته: المقدمة، ثلاث مسرحيات شتيلا، أم وأخت، بروميتيوس. د ط. مصر: (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة: 1988م.)

40- جورج لوكاش: بلزاك والواقعية الفرنسية. ترجمة محمد علي اليوسفي. ط 1 (المؤسسة العربية للناشرين: 1985 م.)

41- جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية. ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي: ط 1. العراق (دار الإعلام- سلسلة المأمون بغداد: 1990 م.)

42- جون غاستر: ادوارد كون: قاموس المسرح. ترجمة وتقديم، مؤنس الرزاز: مراجعة رشاد بيبي: ط 1. الاردن: (دار المهد للنشر والتوزيع عمان: 1982.)

43- جيمز رووز أفنز: المسرح التجريبي من ستانيسلا فسكي إلى بيتر بروك. ترجمة أنعام نجم جابر: ط 1. العراق: (دار المأمون للترجمة والنشر: د ت.)

44- جيمس روس أيفانز: المسرح التجريبي من استانسلافسكي إلى بيتر بروك. ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر: ط 1. الجيزة، مصر: (هلا لنشر والتوزيع: 1420 هـ، 2000م.)

45-صموئيل بيكيت: في انتظار جودو. ترجمة فايز إسكندر: د ط (الهيئة المصرية: 1970 م.)

46-فيكتور هيجو: مسرحية هرناني. ترجمة وتقديم زكي طليمات: د ط. الكويت: (تصدر عن وزارة الاعلام الكويت: د ت.)

47-فيليب سادجروف: المسرح المصري في القرن التاسع عشر 1799- 1882. ترجمة أمين العيوطي: تقديم وتعليق سيد علي إسماعيل: ط 9. مصر: (المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة: 2007 م.)

48-موريس ميترلنيك: مسرحية العميان. دون مترجم. د ط. مصر: (مكتبة الإسكندرية: د ت.)

49-ميترلينك: العميان. ترجمة شلوتسر: دون نشر، ميونيخ، دون طبعة وتاريخ

50- هنريك أبسن: عدو الشعب. ترجمة إبراهيم رمزي: د ط. مصر: (مؤسسة هنداوي، القاهرة: رقم إبداع 2013/04/10.)

51- هنريك أبسن: مسرحية عدو الشعب. ترجمة فواد عبد المطلب. د ط. سوريا: (مسرحيات عالمية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق: 2012 م.)

52-وليم شكسبير: انطونيوس وكليوباترة. ترجمة لويس عوض: د ط. مصر: (وزارة الثقافة والمؤسسة المصرية للطباعة والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر: 54 يناير 1968 م.)

قائمة المراجع

53-أحمد علي جبارة: موجز في أدب وفن المسرح. د ط. اليمن: (وزارة الثقافة والسياحة: 1435 هـ . 2004 م.)

54-إسماعيل أدهم: والدكتور إبراهيم ناجي: توفيق الحكيم. د ط. مصر: (كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة: 1938، 1357هـ.)

55-أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989. د ط. الجزائر: (منشورات التبيين، الجاحظية: 1998)

56- أحمد حميروش: عشر سنوات في المسرح. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة. سنة 1986 م.)

57- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح. ط 1. مصر: (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية: 2001 م.)

58- أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي. د ط. مصر: (مركز الاسكندرية للكتاب: 1998 م.)

59- أحمد صقر: مقدمة في نظرية المسرح الفكري مع التطبيق. ط 1. (مركز الإسكندرية للكتاب: 2000 م.)

60- أحمد علي جبارة: موجز في أدب وفن المسرح. د ط. الجمهورية اليمنية: (وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء: 1465 هـ- 2004 م.)

61- أحمد مجاهد: صلاح عبد الصبور والواعي بسيمولوجية المسرح، النقد المسرحي. د ط. مصر: (أكاديمية ألفنون والناشر هيئة قصور الثقافة، كتابات نقدية: أكتوبر 2001 م.)

62- إدريس قرقوة: الظواهر المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق. د ط. الجزائر (دار الغرب للنشر والتوزيع: د ت.)

63- إدريس قرقوة: التوظيف الإبداعي للتراث في المسرح الجزائري. توظيف التراث في المسرح المغاربي. د ط. الجزائر: (محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة: 2010 .)

64- أحسين الأسمر: المسرح في اليمن تجربة وطموح. ط 1. مصر: (مطابع المنار العربي، الجيزة: أكتوبر 1991 م.)

65- اسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي: توفيق الحكيم. د ط. مصر: (كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة: 2011 م.)

66- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. د ط. الجزائر: (المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ساحة موريس اودان الجزائر: د ت.)

67- جبران خليل جبران: قصيدة اعطني النائي. المواكب. ط 1. لبنان: (منشورات عالم الشباب بيروت: 2000.)

68- جلال العشري: لن يستدل الستار. د ط. مصر: (مكتبة الانجلوا المصرية، القاهرة: 1976م.)

69- جمعة أحمد فاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها. د ط. مصر: (منشورات المكتبة المصرية: د ت.)

70- حلمي بدير: فن المسرح. د ط. مصر: (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ألإسكندرية: 2002 م.)

71- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية. ط 1. مصر: (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة: رجب 1430 هـ- أكتوبر 1999م.)

72- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. د ط. الامارات: (هلا لنشر والتوزيع، دائرة منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري: د ت.)

73- سعيد العولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن. د ط. جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية: (دائرة التأليف، وزارة الثقافة والسياحة: 1983 م.)

74- سمير سرحان: كتابات في المسرح. د ط. مصر: (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: 1989م.)

75- سعيد علوش: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي. د ط. المغرب: (دراسة مقارنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: د ت.)

76- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر. د ط. مصر: (دار المعرفة الجامعية، القاهرة: د ت.)

77- شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي. ط 1. مصر: (ملتقى الفكر والأدب، الإسكندرية: 2002.)

78- صالح لمباركيه: المسرح في الجزائر نشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972. د ط. الجزائر: (دار الهدى عين ميله: 2005.)

79- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية. د ط. الجزائر: (دار الهدى، عين مليلة: 2005.)

80- عبد الحميد سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف: ط 3. مصر: (مركز الإسكندرية للكتاب، مصر: 1414هـ - 1993م.)

81- عبد الرحمن بن زيدان: أشكال الفرجة ودلالاتها في المسرح المغاربي بين المحلي والتجارب الغربية، التجارب المسرحية مسارات وبصمات. د ط. الجزائر: (محا فضة المهرجان الدولي للمسرح، وزارة الثقافة الجزائر: 2011.)

82- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. د ط. مصر: (مكتبة مصر الإسكندرية: د ت.)

83- عمر الدسوقي: المسرحية ونشأتها وتاريخها وأصولها. ط 5. مصر: (كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - دار الفكر العرب، القاهرة: د ت.)

84- عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش الى توفيق الحكيم. ط 1. لبنان: (دار الفارابي، بيروت: 1999)

85- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ط 3. الكويت: (سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الأعلى للفنون والآداب، الكويت: 1420 اغسطس 1999م.)

86- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. د ط. مصر: (عالم المعرفة: 1979.)

87- علي الراعي: مسرحية توفيق الحكيم الفكرية. د ط: مصر: (دار الهلال: 1969.)

88- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، المؤلفون: الجزء الأول. ط 1. لبنان: (دار الفارابي، بيروت: 2001.)

89- عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفني. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 2007.)

90- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية. ط 1. مصر: (دار المعرفة للطباعة والتجليد: 1416هـ، 1996م.)

91- عبد الواحد ابن ياسر: المسرح الثورة والالتزام. د ط. الجزائر: (محافظة المهرجان الدولي للمسرح، بيجاية: 2012)

92- عوني كرومي: الخطاب المسرحي، دراسات عن المسرح والجمهور والضحك. ط 1. الامارات: (دائرة الثقافة والأعلام الشارقة: 1425هـ، 2004 م.)

93- عمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. دار، العام

94- فرحان بلبل: المسرح السوري في مائة عام، 1847- 1946. ط 2. سوريا: (منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق: 1997

95- فؤاد على حارز الصالحي: دراسات في المسرح. د ط. الأردن: (دار الكندي للنشر والتوزيع أربد: د ت.)

96- فاضل السوداني: النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي، المسرح العربي والمسرحية والتحديات. د ط. الجزائر: (وقائع الملتقى العلمي، المهرجان الوطني للمسرح المحترف: مايو 2007)

97- فيصل عبده عوده: سوسيولوجيا النص المسرحي. ط 1. اليمن: (إصدارات وزارة الثقافة، صنعاء: 2004م.)

98- كمال الدين حسن: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر. تقديم مختار الدسوقي: ط 1. مصر: (الدار المصرية ألبنانيه، القاهرة: 1412هـ/1992م.)

99- كمال عيد: المسرح بين الفكرة والتجريب. ط 1. ليبيا: (المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس: 1394هـ، 1984م.)

100- لويس عوض: دراسات في النقد الأدبي. د ط. مصر: (الأنجلو المصرية، القاهرة: 1964 هـ.)

101- لحسن ثيلالي: المسرح الجزائري والثورة الجزائرية. د ط. الجزائر (أصدرت وزارة الثقافة الجزائرية عاصمة الثقافة العربية: 2007 م.)

102- لخضر منصوري: توظيف التراث في المسرح المغاربي. وقائع الملتقى العلمي. د ط. الجزائر: (محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة: 2010)

103- ماري إلياس: حنان قصاب حسن: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، الواقعية والمسرح. ط 1. لبنان: (مكتبة لبنان: 1997م.)

104- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر. ط 1. مصر: (علا للكتب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: 1419 هـ- 1999م.)

105- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام. د ط. مصر: (الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية: رقم الإيداع 2959/ 88.)

106- مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي. الجزء الأول: مصر (الناشر منشأة المعارف، طباعة عصام جابر، الإسكندرية: 2002.)

107- محمد الصادق عفيف: الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900 إلى 1965. ط 1. المغرب: (دار الفكر للطباعة والنشر: 1971.)

108- محمد الفيل: رؤية وبيان حالة المسرح العربي. د ط. مصر: (الهيئة المصرية العامة للكتاب: د ت.)

109- محمد غنيم هلال: النقد الأدبي الحديث. د ط. مصر: (نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة: 6 أكتوبر 1979.)

110- نعيمة مراد محمد: المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور. د ط. مصر: (مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية للكتاب: 2005.)

111- هاني شكري: ثورة المعتزله. د ط. مصر: (الأنجلو المصرية القاهرة: 1966.)

112- هيثم يحي خواجة: مسرح الإشارات والتحولات، أطياف من المسرح العربي. ط 1. الامارات العربية المتحدة: (دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة: 1426 هـ، 2007 م.)

113- هيثم يحيى الخواجة: المسرح الثورة والالتزام، المسرح العربي والقضايا العادلة. د ط. الجزائر: (محافظة المهرجان الدولي للمسرح، بيجاية: 2012.)

114- يحيى محمد سيف: أعلام الأدب والفن المسرحي في اليمن. د ط. اليمن: (الهيئة العامة للكتاب، صنعاء: 2006.)

115- يحيى محمد سيف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في اليمن – المسرح في اليمن: ط 1. الامارات العربية المتحدة: (المجلس الوطني للأعلام أبو ظبي: 1430 هـ – 2009.)

الرسائل العلمية

116- أحسن ثليلاني: (توظيف التراث في المسرح الجزائري) إشراف الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورتة: أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث. قسم اللغة العربية، كلية الاداب واللغات، جامعة منتوري – قسنطينة. الجزائر: 1430 هـ–1431 هـ – 2009–2010

117- حميد علاوي: (التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم) إشراف الأستاذ الدكتور عبدالله العشي: أطروحه مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دوله. جامعة الجزائر. كلية الأداب واللغات.قسم الأدب العربي. الجزائر. 2005–2006م .

118- سمية كعواش: (أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة نموذجا) إشراف الدكتور عبد الرزاق بن السبع: رسالة ماجستير، قسم اللغة والادب العربي، جامعة الأخضر باتنة. الجزائر: 2011–2012م .

119- يوسف عبد الرحمن إسماعيل: (تأثير الواقع الاجتماعي المعاصر في البناء الدرامي في أعمال نبيل بدران المسرحية، دراسة تحليلية) اشراف. أ. د. أحمد بدوي: وإشراف أ. د. السيد الشرقاوي: أكاديمية الفنون، المعهد العالي الفني، قسم النقد الأدبي. مصر. 1413 هـ – 2012م.

المحاضرات العلمية

120- أنور محمد: (من أحوال المسرح العربي، العقل مهانا) المسرح العربي المسيرة، والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف دورة 2007م .

121- حميد علاوي: (إشكاليات تأجيل المسرح العربي، أزمة أبداع أم تقصر نقدي) المسرح العربي الميسرة والتحديات، المهرجان الدولي للمسرح المحترف، الدورة العربية، منشورات المهرجان، وزارة الثقافة، الجزائر

122- لخضر منصوري: (القوال في مسرح علولة، قسم الفنون الدرامية) جامعة وهران 14-2-2015

123- منصور عمايره: (جهود التجارب المسرحية العربية، التجارب المسرحية تجارب وبصمات) المهرجان الدولي الجزائر 2013

124- عاصم محمد أمين بني عامر: منذر ذيب كفافي: (إشكالية الخطاب النقدي العربي، التناص نموذجا) قسم اللغة العربية، جامعة الإسراء، الأردن.

125- نوال إبراهيم، لقاء مباشر 2013/05/066 الساعة الواحدة

المجلات والدوريات والصحف

126- إبراهيم البليهي: (الطبيب الذي صار أستاذا للأدب). جريدة الرياض. السعودية. (عدد الأحد 17-9-2006)

127- أحمد صقر: (هوراس وآراؤه في كتابه فن الشعر) بين النقد ونظرية الدراما. كلية الآداب – جامعة الإسكندرية. مجلة المعرفة (الأحد 10 ابريل -2011.)

128- إبراهيم محمود: (هنريك أبسن رائد المسرح الواقعي الحديث) من مجلة الباحثون (الصغير). العلمية العدد الجديد. (2012/02/06) بدون بلد .

129- حسن مجيدي: سيد احمد احمدنيا: (النقد الأدبي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية. دراسة تحليلية) مجلة أضاءات نقدية، فصلية محكمة. الجزائر (العدد الثامن. 1391هـ -2012م)

130- جهاد فاضل: (الشعر بين شوقي وعبد الصبور) مجلة صحيفة الرياض. السعودية. العدد 16110 (الخميس، 6 أغسطس 2013 – 14 رمضان 1433هـ)

131- خالد عواد الأحمد: (مراد السباعي، مبدع جرئ عشق الانسان ودافع عن قيم الخير والحق والعدالة.) زمان الوطن. سوريا. جريدة سورية تأسست 2005 (13-6-2014)

132- سعد الله ونوس: (بيان لمسرح عربي جديد) مجلة المعرفة السورية. سوريا. العدد 104. (في تشرين الأول 1970)

133- سعد عبد الرحمن: (إعداد الدور المسرحي وطريقة قسطنطين استانسلا فسكي) جريدة مسرحنا. العدد 507. (تاريخ الدخول 2014/12/06) www.masrahana.com/

134- شهريار نيازي: اعظم بيكدلي: (أثر النكسة الحزيرانية على بنية حفلة سمر من أجل 5 حزيران) مجلة اضاءات نقدية فصلية محكمة. السنة الثانية، العدد السابع. (خريف 1391ش/ أيلول 2012).

135- عبد الناصر جمال: (جذور مسرح العبث في مسرح العبث في مسرح يونسكو) الفيصل، العدد 203(أكتوبر 1993)

136- علاء الدين العالم: (تيار العبث بين الفلسفة والمسرح) مجلة دلتانون – العدد الأول– تموز/ (يوليو 2014)

137- فاطمة بدر: (المؤثرات الأجنبية في النص المسرحي العربي) مجلة النبأ، العدد 76 (عام 2005)

138- مجدي كامل: (شخصيات تاريخية) مجلة النباء فكرية سياسية شاملة. العدد 13971. (ألثلاثاء 22 من ربيع الأول 1436 هـ– يناير 2015م.)

139- محمد أبو المجد: عبيد الصبور: (ملامح شعرية خاصة وحرية إبداعية في تعدد أشكال الكتابة، احتفالية عربية في مصر بالذكرى السبعين لميلاد أحد رواد الشعر العربي وعشرين عاما على رحيله) جريدة الشرق الأوسط. العدد 8393. (الثلاثاء 4 رمضان 1422 هـ، 20 نوفمبر 2001).

140- محمد سيف: (مسرحية العميان، لموريس ميترلنك، أنا لا أبصر إلا حيث أحلم) القدس العربي. (17 فبراير 2015.)

141- وسام أحمد شهاب: إيفان علي هادي: (الحدس ما بين النظرية والتطبيق في النص المسرحي، مسرحية سوء تفاهم نموذجا) مجلة مركز بابل. العدد الثاني. (2011.)

142- ترجمة المسرحية، (صلاح عبد الصبور، جريمة قتل في الكاتدرائية) سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام الكويت. العدد 148. (يناير 1982.)

المواقع الالكترونية

143- إبراهيم جنداري: (دراسة حول صراع القهر في المسرح الشعري للراحل صلاح عبد الصبور.) ثقافة وفنون.

www.bayanealyaoume.press.ma/index.php?

144- أدريس الذهبي: (المسرح عند سعد الله ونوس.) 12-10-2015 س 11: 20

www. Aljabriabed.net /ng5- 08dahbi

145- أحمد صقر: مقرر تاريخ الدراما الحديثة والمعاصرة، تاريخ المسرح الأوروبي والأمريكي. (الحوار المتمدن. 13-4-2012.)

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=303

146- أحمد سلمان عطية: (المسرح الملحمي والمنظر المسرحي) كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، جامعة بابل.

www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.asp

147- ادوارد مانية (1868) اميل زولا. المعرفة. www. Marefa. org /index.php

148- بتول قاسم ناصر: (ملحمة كربلاء، بحث يؤكد أن الأدب العربي لا يخلوا من فن الملحمة.)

m.ahewar.org/s.asp?aid=438526

149- جميل حمداوي: تاريخ المسرح العالمي. تموز (يوليو) 2006

www.startimes.com/f.aspx?t=26797767

150- جميل حمداوي: (التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج.) 26 نيسان (إبريل)، 2007م

https: //66aliya.wordpress.com

151- خليل الموسى: (المسرحية في الأدب العربي الحديث. تاريخ- تنظير- تحليل، المسرحية.) منشورات إتحاد الكتاب العرب. 1997

www. liilas.com

152- خليل نور الدين: (تفسير جديد لمسرحية يا طالع الشجرة.) الهلال، تموز 1964.

www.mohamedrabeea.com/books/book

153- رانيا فتح الله: (مفهوم المسرح الملحمي عند برخت) الحوار المتمدن. 2012/04/29م.

www.m.ahewar.org

154- زكية خيرهم: (دراسة البعد الجدلي في النظرية الإبسنية) ديوان العرب، منير حر للثقافة والفكر والأدب. تشرين الثاني، نوفمبر 2011 م. الدخول الاثنين كانون الأول، ديسمبر.

almothaqaf.com/index.php?option=com_content&lang

155- ستيفين د. مارتينسون: الدليل المرشد الى اعمال فريدريك شيلر. البيان. (28 أغسطس 2006) www. Albayan.ae

156- سرمد السرمدي: (بسكاتور والمسرح السياسي) الحوار المتمدن. (28-3-2010.) تاريخ الدخول 19-9-2015، س 2: 10 .www.m.ahewar.org

157- سعدي عبد الكريم: (هنريك أبسن الاب الشرعي للحداثة في المسرح المعاصر) msrhzgzig.ahlamomtada.com 2009/04/28

158- سباعى السيد: (الترجمة والنقد المسرحي مقاربة أولى). الخميس، 20 ديسمبر 2012 al-masrah.com

159- شيماء: (المدرسة الواقعية) الأحد 16 مارس 08.13 تاريخ الدخول 2014/12/3. http: school.Forum.05.05//abir

160- عاصم محمد أمين بني عامر: منذر ذيب كفافي: (إشكالية الخطاب النقدي العربي، التناص نموذجا) قسم اللغة العربية. جامعة الإسراء، الاردن.

www.**mohamed**rabeea.com/books/book1

161- عز الدين إسماعيل: (التفسير النفسي لمسرحية يا طالع الشجرة، شباط 1963)

dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/

162- عبد الله الطنطاوي: أضواء على مسرح باكثير التاريخي (لابد من كتابة الموقع) www.odabasham.net/.../69302

163- فاضل خليل، النشأة والتطور في المسرح العربي، الحوار المتمدن، العدد 1828 1618 - 2007

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=88836

164- فاضل خليل: (الأدب والفن) الحوار المتمدن. العدد: 2189. (تاريخ 12-02-2008م- 07201)

www.ahewar.org/debat/show.**art**.asp

165- فاتن حسين الطائي: اسخيلوس. قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة بابل. 24-5-2014

166- علاء عبد العزيز سلمان:) انتقاد بريخت في مسرح يونسكو). ديوان العرب. (الخميس ا ديسمبر 2005م) تاريخ الدخول 2015/9/21 الساعة 10: 40

www.Diwanalarab.com

167- ليلى بن عائشة: (الفريد جاري وانتونين ارتو والدعوة الى تحطيم النص). العدد 2384. (الثلاثاء 12 أيلول 2006) تاريخ الدخول 22-9 - 2015 الساعة 3: 22

www. Almustagbal.com

168- ماجد نور الدين: (هنريك ابسن، تمجيد الواقعية) عالم المسرح، ستار تايمز 2010/10/23، 15.05،www.startimes.com

169- محمد أبو بكر حميد: (صفحات مجهولة من حياة علي أحمد باكثير) موقع المقالات، 2002/03/19م

articles.islamweb.net/media/index.php?

170- محمد مندوب: الغربة في الأدب العربي نص استهلالي، في الأدب والنقد. المذاهب الأدبية الغربية الكبرى وأثرها في الأدب العربي. 2010/09/22: 16: 42www. startimes.com

171- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم يا طالع ألشجرة، دار ألرسالة، سوريا 30، نيسان 1964 www.shdadeen.com

172- محمد سيف: مسرحية العميان، لموريس ميترلنك، أنا لا أبصر إلا حيث أحلم، القدس العربي، 17 فبراير 2015

173- مريم جمعة فرج: (ادوارد البي يسرج حصان العبث من اجل مسرح قائم على الجدل) موسوعة رواد المسرح العربي والعالمي. 4-4-2008 Saihat.net/vb/showthread.php؟

174- نازك الملائكة: مسرحية يا طالع الشجرة للحكيم. الاداب. 1972

https: //ar.wikipedia.org/wik

175- هاشم صالح: أوغست كونت. الفلسفة الوضعية ومفهوم التقدم. (الأوان. السبت 5 ايار (مايو) 2007.) www.alawan.org

176- هاني أبو الحسن سلام: المثقفون المصريون وغرابه المسرح. الحوار المتمدن. العدد 09 423-2013 /10/ 8: 22/58 ألمحور الأدب والفن

www.ahewar.org/debat/show.**art**.asp?

177- Salihtur- SYRIAN-Eskisehie asmangazi univerites sosyal Bilimler dergisi274

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

***